国际文化版图研究文库

颜子悦主编



美感论

艺术审美体制的世纪场景

〔法〕雅克·朗西埃 著



国际文化版图研究文库

颜子悦 主编

美 感 论

艺术审美体制的世纪场景

〔法〕雅克·朗西埃 著

赵子龙 译



2016年·北京

图书在版编目(CIP)数据

美感论：艺术审美体制的世纪场景／(法)雅克·朗西埃著；赵子龙译．—北京：商务印书馆，2016
(国际文化版图研究文库)
ISBN 978－7－100－12442－3

Ⅰ．①美… Ⅱ．①雅… ②赵… Ⅲ．①美学－文集 ②文化艺术－文集 ③艺术哲学－文集 Ⅳ．①B83－53 ②G0－53 ③J0－02

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第177595号

美　感　论

艺术审美体制的世纪场景

〔法〕雅克·朗西埃 著

赵子龙 译

商　务　印　书　馆　出　版
(北京王府井大街36号　邮政编码 100710)
商　务　印　书　馆　发　行
北京鑫海达印刷有限公司印刷
ISBN 978－7－100－12442－3

2016年8月第1版　　开本 700×1000　1/16
2016年8月北京第1次印刷　　印张 20¼

定价：57.00元

Jacques Rancière

Aisthesis

Scènes du régime esthétique de l'art

国际文化版图研究文库总序

人类创造的不同文明及其相互之间的对话与沟通、冲突与融合、传播与影响乃至演变与整合，体现了人类文明发展的多样性统一。古往今来，各国家各民族皆秉承各自的历史和传统、凭借各自的智慧和力量参与各个历史时期文化版图的建构，同时又在总体上构成了人类文明发展的辉煌而璀璨的历史。

中华民族拥有悠久的历史和灿烂的文化，已经在人类文明史上谱写了无数雄伟而壮丽的永恒篇章。在新的历史时期，随着中国经济的发展和综合国力的提升，世人对中国文化的发展也同样充满着更为高远的期待、抱持着更为美好的愿景，如何进一步增强文化软实力便成为摆在我们面前的最为重要的时代课题之一。

为此，《国际文化版图研究文库》以“全球视野、国家战略和文化自觉”为基本理念，力图全面而系统地译介人类历史进程中各文化大国的兴衰以及诸多相关重大文化论题的著述，旨在以更为宏阔的视野，详尽而深入地考察世界主要国家在国际文化版图中的地位以及这些国家制定与实施的相关文化战略与战术。

烛照着我们前行的依然是鲁迅先生所倡导的中国文化发展的基本思想——“明哲之士，必洞达世界之大势，权衡较量，去其偏颇，得其神明，施之国中，翕合无间。外之既不后于世界之思潮，内之

仍弗失固有之血脉，取今复古，别立新宗。”

在这一思想的引领下，我们秉持科学而辩证的历史观，既通过国际版图来探讨文化，又通过文化来研究国际版图。如此循环往复，沉潜凌空，在跨文化的语境下观照与洞悉、比较与辨析不同历史时期文化版图中不同文明体系的文化特性，归纳与总结世界各国家各民族的优秀文化成果以及建设与发展文化的有益经验，并在此基础上更为确切地把握与体察中国文化的特性，进而激发并强化对中国文化的自醒、自觉与自信。

我们希冀文库能够为当今中国文化的创新与发展提供有益的镜鉴，能够启迪国人自觉地成为中华文化的坚守者和创造者。唯其如此，中国才能走出一条符合自己民族特色的文化复兴之路，才能使中华文化与世界其他民族的文化相融共生、各领风骚，从而更进一步地推进人类文明的发展。

中华文化传承与创新的伟大实践乃是我们每一位中国人神圣而崇高的使命。

是为序。

颜子悦

2011 年 5 月 8 日于北京

目 录

序　言

本书以14幕场景探讨了同一个主题。这个主题已在书名中揭示：美学（*Aisthesis*）。[*] 而“审美”（esthétique，也指美学），是西方两个世纪来沿用的范畴，它所涵盖的，是塑造可感的肌理和提供认知的形式，也就是我们所说的“艺术”。在其他几本书中，我已强调过这样一点：在艺术史上，艺术的发端固然可以追溯到洞窟壁画萌生的史前时期，但“艺术”这个概念，这种特殊的感受形式，却是在18世纪末才在西方出现。当然在它形成之前，人们已经有了多种的技艺、多样的制作方式，其中一小部分产物占有优越的地位，这种地位，并不代表它们本身的出色，只意味着它们在社会处境的划分中占有特殊的位置。而美术（les beaux-arts），就诞生于“人文”（libéraux）艺术。人文艺术之所以不同于技工（mécaniques）艺术，是因为它用来提供娱乐，它属于自由的人、有闲的人，这些人囿于本来的身份，不会在一名艺匠甚或一个奴隶的实物作品中追求极致的美。当不同生活方式间的这些层级开始动摇的时候，西方的艺术就开始成形了。不过，我指出艺术出现的这些条件，并不是为了提出一个艺术的一般概念，也不是为了将美归结到一种关于人或是世界、关于主体或是存在的普遍

---

* Aisthesis一词，也可译为“感性学”或“美感学”等，关于该词的中译词源考辨，可参阅中国学者的相关论著和论文。——译注

思想。因为我们对这些概念的推导，本来已经借助了一种转变，在其中，感性体验的形式、进行认知的方式、受到影响的存在，这些都发生了改变。因此，我们从中的发现，是这种得到认知的模式，是它像这样重构了经验。

10 而“美学”一词，就是指一种体验模式，两个世纪以来，我们正是在这种模式下，对制作技法和供给对象各有不同的许多事物产生认知，将其一并看作艺术。此处的关键，并不是我们对艺术作品的“认可”。重点在于，艺术作品得以产生，是靠一种塑造了感性体验的肌理。这种肌理，关联着一些实际状况，比如表演和展览的空间，流传和复制的形式，同时，它也关系到认识所处的模式、情感所受的制约、作品所属的分类、作品的评价和阐释所用的思考图式。正是这种种的状况，让一些言辞、一些形式、一些动作、一些韵律，成为了给人带来感动和思考的艺术。所以，尽管有人强调艺术是一种事件，只注重艺术家创造性的工作，不考虑各种体系、实践、情感模式、思考图式所构成的肌理，但其实，正是这种肌理，让一个形式、一抹色彩、一段激调、一处留白、一发动作、一层平面上的一点闪光，给人带来了感动，让其成为事件，然后才来联系到艺术创作的理念。尽管也有人执意认为，艺术和审美只产生了轻浮的理想，并无法脱离它们极为凡俗的处境，但其实，正是那些艺术的理想，让他们找到了研究的目标，然后才能对其除魅（démystifier）。尽管，还有人表示不满，认为现在的美术馆不够完善，作品收藏受到过多市场影响，但其实，这只是美术馆成立时的革命所附带的影响之一。美术馆的诞生，本来就离不开这些因素：人们初次见到民间风情画展览，是因为王室画廊向公众开放，而这些深受德国王侯喜爱的异国风情画，本是他们买自荷兰商人手中；卢浮宫展出的一些王室肖像和宗教作品，让当时操办展览的共

和派很难抉择，而这些画作，本是法国革命军从意大利宫殿与荷兰美术馆中掠夺而来。艺术，是作为一个独自的世界而存在，它欢迎任何事物的到来。这一点，也是本书的主旨之一。本书将揭示出，一种认识艺术、感悟艺术、阐释艺术的体制，是如何成立、如何转型，如何将那些看似与高雅艺术的理念最为抵触的影像、物品、表演一并纳入
其中，诸如：民俗画的粗俗人物，自由诗所赞颂的最凡俗的活动，杂 11
耍戏院的特技和小丑表演，工厂厂房和机器节拍，机械设备所复制的火车和航船尾烟，一反常规对穷人生活用品的列举。本书将揭示，艺术绝没有因为世上的平凡事物加入其中而衰退，相反，艺术在不断的自我更新，带来改变，比如，它总是将故事、形式、画面中的理想再次展现，从而促起行动、产生启迪、带来发现，它总是打破先前艺术特有的定义，模糊日常生活和艺术间曾有的边界，建造它独有的领域。

我提出艺术来自于可感肌理的变换，这样一来，对艺术的论述，也必将涉及对其他一些经验领域的论述，所以我对这种变换的研究，是借所选的一些个别场景而展开。从这个意义上讲，这本《美感论》对前人的一本著作有所借鉴。本书的书名借鉴了埃里希·奥尔巴赫的《摹仿论》（*Mimesis*），他在这本著作中，着重分析了从荷马到弗吉尼亚·伍尔芙的一系列作品选段，研究了西方文学对现实的再现所发生的演变。不过，"摹仿""美感"这两个词，在本书中有了不同的含义，它们不只是艺术内部的两个范畴，也关系到规范着艺术的体制。本书的这些场景，不只是取自写作艺术，也来自造型艺术、表演艺术、甚至是机械复制的艺术，这些场景将为读者揭示的，不是这每种艺术的内部发生了怎样的转型，而是艺术得以成形的这种方式改变了艺术的定型。因此，本书的每一幕场景，都陈述了一件特别的事件，并围绕着一段代表性的文字，去探索与事件有关的复杂背景，来澄清它的

意义。这些事件，可以是一场戏剧、一段演讲、一个展览、一次去往美术馆或工作室的参观、一本著作或一部影片的问世。而从事件的背景中，读者将会看到，一场表演或一件物品是怎样成为给人带来感动和思考的艺术，又怎样带来独特的艺术设想、激发独特的艺术情感，
12 怎样促成了艺术的一次创新、一次革命，怎样让艺术超越了自身。所以，这些事件好像布成了一个个运动的星座，星群的移位让我们看到，一种艺术范式下的一些认识模式、表达效果、表现形式是怎样形成。而一幕场景，并不是在阐释一种思想，它是一部精密的微型装置，用严密的思考织成一些纽带，联结起认知、情感、称谓、理念，构成一个由此织就的感性的共同体、也建起一个促成这种织造的知性的共同体。每一幕场景对概念的运用，都是当场调用，它关注的是这些概念如何去把握新生的对象，如何去刷新旧有的对象，如何为实现这两点而去构造或是更新整个的图景。这样做是因为，所谓的思想，先是一种针对何为可思之物的思想，一种将本不可思之物引进、从而修正何为可思之物的思想。而本书中这些思想的场景，所要揭示的正是如此：一座缺损的雕像，如何成为一件完美的作品；一幅贫民孩子的画像，如何达成一种理想的呈现；一群杂耍艺人的翻腾，如何飞入诗意的天空；一件家具，如何被尊为一座神庙；一道台阶，如何被塑为一个人物；一件补丁累累的工装，如何像是王子的羽衣；一张轻纱的旋回，如何暗示宇宙的源起；一段加速的蒙太奇，如何表达共产主义的可感现实。这种种的转型，并非来自一些个人的凭空幻想，它们的逻辑，从属于一个认知、情感、思考的体制，这个体制，我便称其作“艺术的审美体制”（régime esthétique de l'art）。

所以说，以下这十四个章节，就相当于一些微缩的世界，我们将在其中看到这个体制下的逻辑是怎样形成、怎样转型，怎样将新生的

领域合并，并为此而构建新的图景。而这些章节所选的写作对象，难免会让人吃惊；在其中，读者将不会看到那些在艺术现代性的发展史上至为关键的奠基作品：其中没有写到《奥林匹亚》（*Olympia*，莫奈的画作，作于1863年）、《白上之白》（*Carré blanc sur fond blanc*，马勒维奇的油画，作于1918年）、《泉》（*Fontaine*，杜尚以小便池作成的艺术作品，制作于1917年），也没有提及《伊纪杜尔》（*Igitur*，马拉美的文章残篇，初笔于1869年）或是《现代生活的画家》（*Peintre de la vie moderne*，波德莱尔的散文集，著于1863年）。取而代之的是：几位在文学作品选集中早已不见天日的诗人、为巴黎钢索表演剧场（Funambules）和女神游乐厅（Folies-Bergère）的演出写下的剧评，思想家们的演说以及未获注意的论评，一些多数没有实现的舞台编排方案，等等。当然，我选这些内容，都是有所缘由，这些缘由是否得当，读 13
者最后自会分明。通常，关于艺术现代性的历史记叙和哲学思考，都是建立在一个基础上，它们认为，艺术的现代性就是说每种艺术都取得了自治（autonomie，或“自律”），这种自治的表现即，一些典范作品，造成了历史进程的断裂，这些作品既抛开了过去的艺术，也摆脱了日常生活中“审美化”（esthétisées）的形式。但15年来的研究，却让我得出了正相反的结论：艺术的创新以及艺术与生活的联通，这些被认为生发于艺术现代性理念的追求，其实来自于审美体制下特有的变动，这种变动，总是抹消艺术与日常经验之间、各种艺术彼此之间的边界，除去各种艺术的特性。有些作品造成了断裂，这只是表明，它们更集中地反映了认知与思考的体制，它们提供的迹象，是先于它们并且从别处而形成的。所以，如果我们只着眼于过去的艺术事件，只依此断定作品各自的影响，那我们就根本无法认识到，这些事件背后的认识模式、思考模式在系谱上有何变动。因此，为了解读20世纪

舞台艺术的革命，我们就必须了解，泰奥菲尔·戈蒂耶（Théophile Gautier）和泰奥多尔·邦维尔（Théodore de Banville）这些已经湮没无闻的诗人，在钢索剧场和女神游乐厅观剧之夜的见闻；为了澄清实用主义建筑为何兼具“精神追求”的问题，我们就必须理解，为何拉斯金（Ruskin）* 曾对哥特风格情有独钟；为了给现代主义的范式建立一个更为准确的历史，我们就必须认识到，洛伊·福勒（Loïe Fuller，美国舞蹈家）和查理·卓别林对现代主义的贡献，要远远超出蒙德里安和康定斯基，而惠特曼带来的影响，也毫不弱于马拉美。

所以，读者可以认为，这些场景所写的内容，是一部“艺术现代性”的反面历史。不过，本书并没有采取百科全书式的写法。本书并不求全面的展现两个世纪以来的艺术整体景象，而只关注人们对艺术的认识所发生的一些变动。当然，本书各章还是以编年为序，从 1764 年写到 1941 年。本书的开篇，即是一个历史性的时刻，从德国的温克尔曼的笔下，艺术开启了它至今的旅程，它并没有依靠自闭取得一种超凡脱俗的自治，恰恰相反，它找到了一个新的主体，即人民，找到
14 了一个新的空间，即历史。对这些关键词，本书中还有几章探讨了其中的关联。但本书并不建立在章节的进展上，各章之间只有一些交叉照应和相互延伸。而且，本书也不想从这些章节中推出一个最佳场面或是最终结论。当然，这本书可以写到离现在更近的时代，也可以再加几章内容，有一天，这也许会实现。但在我看来，这本书现在已经可以告一段落，并结束于这样一个意义深远的交叉点：现代主义的理想，在这时的美国，在詹姆斯·艾吉（James Agee）的笔下，焕发出

---

* 英国维多利亚时代艺评家，19 世纪工艺美术运动的发起人之一。——译注

最后也是最亮的一道闪光，让艺术在这最为平淡的时刻和最为日常的生活中，依然延续着恒久的感召；与此同时，青年马克思主义批评家克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）却宣告，这个时代已经没落，而所谓的现代主义，也从过去造起了它的根基，它虽未能创造任何艺术价值，却借着先锋的旗号在日后声名鼎盛，并且独断地篡写了一整个世纪的艺术风波史。

因此，本书既已完成，也并未终结。之所以这样说，是因为它可以在将来有所追加，也因为它可以理出多条脉络，将单独的一些章节分别贯穿。比如有这样一条线索，始自《贝尔维德尔的英雄残躯》（*Torse du Belvédère*），一群自由人民作出的表达，然后是穆里罗（Murillo）画中的小乞丐、钢索剧场的油灯、闯荡城市的流浪汉、苏联“电影眼派”（les Kinoks）导演所拍苏维埃治下的中亚内陆游牧民族，最后到美国阿拉巴马的农民棚屋，顺着这条路线，读者如同在人民所处之地上作了一次短暂的旅行，关于这个主题，我已写过一本专著。[1]或者，从这座贝尔维德尔的残躯出发，到汉隆·李斯剧团（Les Hanlon Lees，19世纪中后期的剧团，擅长体操表演）拼成的人体、洛伊·福勒藏于裙下的真身、罗丹那些没有手足的躯干以及脱离躯干的手足、吉加·维尔托夫（Dziga Vertov，苏联导演，“电影眼”理论的创始人）在电影中分解重组的人体动作，到最后农家女童将小瓷兔摔成的碎片，这样一条路径，也可以构建出一个艺术体制的一种历史，它讲述的，是一个原本高大的身体的碎裂，以及崭新的身体从碎片中的诞生和叠加。还有一个角度，可以让读者看到，源自过去的多次转型如何滋养了现代：奥林匹亚的诸神，怎会变成贫民少年的形象；古 15
代的神庙，怎会换成沙龙的家具摆设和剧场的舞台布置；古希腊花瓶上的饰画，怎会启发满载美国自然风情的舞蹈。在本书中，还有诸多

这样的转型。

在本书的多种历史中，有一种随书的进展而越发突出，这段历史将让我们看到，审美的范式和政治共同体之间存在着矛盾的关系。温克尔曼认为，那座缺损的赫拉克勒斯雕像，表现出了希腊人民最高层次的自由，于是他率先提出，政治的自由在于放弃行动，在于背弃从属于共同体的身体。如此建立的审美范式，就打破了之前的再现规范（l'ordre représentatif）。在过去的规范下，言语被看成一个四肢服从比例的身体，诗歌等同于情节（histoire），而情节用来组织行动。因此，这套规范就根据诗歌与受诗歌规制的艺术创造工作，建立了一种层级分明的模式，在其中，身体都有着定位，一些高等的身体负责指挥低等，他们拥有行动的特权，这就是说他们是自由之人，背负着行动的使命，而那些生活之人则不具有地位，投身于日复一日的工作。后来的审美革命，则彻底的将这个模式抛弃，它不再对身体、记述、行动分出层级。席勒说，自由的人是游戏的人，人身处的游戏活动，悬置了积极和消极本来的对立；黑格尔说，画中的塞维利亚小乞丐身上体现了理想，因为他们一无所为；小说取代了戏剧，坐上了语言艺术的王座，它让人不需身份的体验任一种理想感召和感性冲动，这是因为，小说推翻了遵循因果的记述模式，打破了做法服从目的行为模式；而戏剧，它虽是过去那些“行动之人”的舞台，但现在，它也在贴近生活和艺术，不再只是展现行动和烘托人物，而更像在演出一段合唱、一面浮雕、一座建筑的行进运动。摄影的兴起，让注视的目光胜过了
16 手中的行动，而观看电影的身体更说明，这时的身体虽在不停的面临各种事件，但其意志并没有任何的产物。审美的范式所形成的，是一种新的共同体，它让自由和平等的人们拥有他们本来的感性生活，它可以终结之前让人总以各种手段去求其目的的共同体。当然，这种悬

置行动的变革，从来都是备受批评。但那些批评最后带来的，却总是它本要反对的故步自封。比如狄德罗和诺维尔（Noverre，法国舞蹈理论家，近代芭蕾舞之父），他们追求更具活力的戏剧和芭蕾，但他们参照的对象，却又回到了绘画构图。而卢梭，他虽曾用民众节庆的积极状态来反对观看戏剧的消极状态，但后来，他却钟情于遐思的“闲情”（*farniente*，出自意大利语），他的小说《新爱洛伊丝》所写，也成了后来博尔赫斯所说的“无趣无味的日常”（quotidien insipide et oiseux），并肇始了一系列无行动的小说。瓦格纳也追求一种生动的诗，让它作出行动而非描绘，但这种生动的诗为了迎合主角自由的形象，却让他充当神的形象而不再行动。众多的舞蹈和戏剧改革家，从过去的桎梏中解放了身体的运动，但运动之所以解放，同样是因为它摆脱了向目的发起的主动行动。维尔托夫在电影里舍弃了一贯的情节和人物，让电影生动的联系到各种活动，以构成共产主义的可感肌理，但他的影片，像是让观众在晚上来到影院，在影像中欣赏白天投身共产主义的自己。总之，运动的解放，不能重新建立在遵循因果关系、做法服从目的的谋略模式上。

当然，也许有些人会对此不满，指出审美空想距离政治行动和现实革命之间有着无法逾越的鸿沟。但是，在关于社会解放的各种思想和实践中，我同样发现了这种矛盾。对工人来说，他们如想推翻划分各种行为的层级模式，并得到解放，他们就不能依靠手中的能力，因为这种能力，只能让他们从属其中。而且，他们也不能寄希望于那些未来设计师的行动规划。那些信奉圣西门主义的活动家，曾想将劳动彻底改造，为新型工业建立一支生力军，但一名成员一句无心的话，17
就已经抵触了他们的做法：“每当想到圣西门主义的美好，我就不由得停下了手。”后来工人集体斗争所采取的彻底表达，总罢工，也典

型体现出，谋略行动等于根本的无为。针对工人的梦想、空想社会主义蓝图，马克思主义理论想通过革命将它们真正实现，然而，它对社会发展作了现实分析，将运动的手段和目的附着于生命活动，最后，它也只能发现，真正的生命活动，本就无所欲求，并不会听凭任何谋略的利用。曾有苏联导演，在片中协调一系列活动，想拍出共产主义业已实现，对此苏联有人批评道，影片中所谓的共产主义，只是在两极之间所作的无尽旋回：一边是对事物不加理性的泛神崇拜，一边是只重形式的单纯的唯意志论。然而，对这双重的错误，那些批评家又能作出怎样的指正？难道还要将一个半世纪之前，卢梭和席勒已经明确否定了的、那些担当道德教化的传统艺术家再请出来？而导演对那些批评家的回应，不正是仅需一面镜子，让他们看清那些科学理论的两难？社会革命，本就是审美革命的后继产物，它不可能否认这层关系；它无法另辟蹊径，将一种谋略意志作为特别法令（police d'exeption）而施行，因为这种意志，已经在世界上无处依存。

第一章　分离而出的美 19

1764年，德累斯顿

它受了破坏和损毁，失去了头部、双臂和双腿，这样的一座雕像在今天仍以它的古典美焕发着光彩，让人可以从中洞悉艺术的奥秘。艺术家表现出这个躯干身上合乎理想的庄严感，让它超脱于自然，同时也把这成熟男性的自然之体提升到神造一般完美，这个赫拉克勒斯好像已经在熔岩与火的洗礼中褪净了人性，已经得以不朽并列入众神。如此呈现的它，既不会像人一样需要进食，也不会去使用它的力量。它身上没有一丝鼓起的筋脉，它的胃是为了享受而不是为了消化，它腹中本就充实而无需填满。从残存躯干的姿势我们可以看出，原来的它坐在那抬头望着上面，像是在对自己的成就做着愉快的回想。弓起的背部也告诉我们，它像是陷入了沉思。凸起而强健的胸肌展示给我们，就是这个人打败了巨人革律翁，而粗长和有力的大腿让我们想起，这个不知疲倦的英雄是如何以他铁铸般的双脚追赶牝鹿，跑过无数片领土，追到世界的尽头。艺术家用这个身躯的曲线表现出，他崇尚的是一个形式在其他形式之中不断的流动，是像波浪一样此起彼伏又互相交织的不定的运动。他可以断定，没人可以保证将雕像复原，

因为没人可以从它的姿势看出它朝向何方，而且换个说法的话，是它的姿势解放了它的眼和手。它的骨骼外面包裹着一层光滑的皮肤，它的肌肉不带多余的脂肪，而且没有其他任何地方可以看
20 出，这是一具为人摆好姿势的肉体。所以我们当然可以说，这个赫拉克勒斯，甚至比阿波罗的雕像更触及艺术的至高时代。

1764年，约翰·约辛·温克尔曼的《古代艺术史》出版，他在写到《拉奥孔》《贝尔维德尔的阿波罗》这些雕塑的同时，对《赫拉克勒斯的残躯》做了如上一段描写，这成了他书中极为出彩的一节。[1]不过这不是历史上第一次有人称赞这些源自罗马万神殿的古希腊雕塑，早在两个世纪前，米开朗琪罗已经夸过它们多么臻于完美。而温克尔曼的赞扬中还多少有些矛盾。这个赫拉克勒斯，曾完成12项伟绩，擅长运动，喜好争斗，在另一座雕像《休息的赫拉克勒斯》中，他身材巨大，倚着木棒，木棒上还披着被他一棒打晕的涅墨亚巨狮的兽皮。而这座雕像却只是一个坐着的躯体，没有四肢，没有了那样的力气和能力。因此很多艺术家都想把这座雕像复全，想像这位英雄在做什么动作：有一个微缩版给他手里加上了木棒，还有一个加上了弓；汉斯·巴尔东·格里恩在一幅素描中，甚至让他的伸手去接翁法勒的纺锤。[2]但温克尔曼却推翻了这个传统。他没有去掩饰缺陷，而是借此发挥，他根本没有去做那种想像。在他看来，这座雕像要表现的，就是这位英雄在完成伟业之后添入众神之列，这时他的那些事迹对他来说只是用来回忆或畅想。做些回忆和默想，他只需要用他的大脑。但是，这个赫拉克勒斯却连这一点也无法做到了：它没有头部用来思考，而温克尔曼能看出它在全神贯注，只是因为它弯曲的背部说明它在作着沉思，因为它的胃完全无法用来进食，因为它身上的肌肉不会作出任

何动作，只有它的曲线流动交汇，宛如海中的浪。

因此温克尔曼把其中的矛盾推向了极端。意外造成的缺损，竟成 21
了这座雕像最重要的特点。艺术的终极表现，就像这座雕像，把始终主动的英雄人物反过来使用，让他处于完全被动，去做纯粹的思考。而他在思考这一点，又只能从截然相反的角度表现出来：其中的物质运动极为客观，不为外界所动，就像平静的大海中，波浪永远的起伏不停。

这个极端化之中的意义，需要更多的思考。因为这很容易被一听而过，当成不过是对平静的赞颂。《艺术史》出版后，温克尔曼受到争议。他本想提醒同时代的人，有些形式中有真正的美，而当时泛滥的现代雕塑，那些巴洛克风格的雕塑，其实是绕道而行。在那里面，人体的伸展和蜷曲超过了尺度，人脸因要表现极端的快乐或痛苦而扭曲变形。他认为济安·贝尼尼（Gian Bernini）这个雕塑家就体现出了当时艺术的倒错，而那个时代却公认贝尼尼的巴洛克作品富有天才。所以不久之后温克尔曼就受到一种评价，说他是个落后于时代的卫道士，只承认庄严感十足却不带感情的古典观念，只欣赏简单的线条与协调的比例构成的美。而到了拿破仑时代，新古典主义风格盛行起来，比如卡诺瓦（Canova）的硬大理石雕塑，人物表情冷漠淡然，这时温克尔曼又被尊为新古典主义雕塑之父。不止如此，他因为尊崇“伟大的静穆”“庄严的简朴”，更被人认为发扬了这种希腊风格，他的这般名声甚至传到本土之外，影响到罗马的博物馆和德国的思想家。有些尼采的信徒，比如艺术史家阿比·瓦尔堡（Aby Warburg），正是为了反对这样的希腊才提出，需要复兴的希腊正统本是充满原始野性和悲剧激情，他还认为，艺术并不是美术馆所藏的那些雕塑上阿波罗式的美，艺术体现的，是对人类文明的习俗和成就有着重要影响的那种莫

名力量。

瓦尔堡等人以酒神狄奥尼索斯的活力反对太阳神阿波罗的平静，他们这样做，其实已经认定，有那么一个希腊曾一味地追求平静美的极致。然而温克尔曼在此强调的是，《贝尔维德尔的阿波罗》那庄严的形式和比例，也不比这座非凡的残躯，尽管它完整的样子我们永远无法得以欣赏。这座雕像受了损毁，不代表这座雕像有所欠缺，这样的躯体再现，已经不能再依照艺术再现规范的两个标准来欣赏：第一，比例一定要和谐，也就是说部分和整体要保持一致；第二，表现一定要传神达意，这是说一个可见形式要对应某种特性，比如某种身份，某种感觉，某种想法，也就是说，一个可见形式一定要让人看出明显的特征。而这座《赫拉克勒斯的残躯》，它的双臂和双腿是不是符合英雄躯干的身体比例，这我们永远无法判定，它的表情和肢体语言是不是与那些传说特征保持精神统一，这我们也永远无法得知。进一步说，这座失去所有可供辨认特征的雕像，是否就是赫拉克勒斯，就连这我们也永远无法证明。但尽管如此，温克尔曼还是确定，这座雕像表现的，正是那位完成了 12 项伟绩的英雄，而且它的形式最为理想，反映出了希腊艺术的极致之美的更高一层。而希腊之后的人却轻易犯了错误，这座理想的希腊雕像在罗马晚期有过复制品，但那复制品上，已经不是可以位列众神之中的赫拉克勒斯，而是神话中饱受痛苦的菲罗克忒忒斯（Philoctète）。这里好像是把两个人弄混了，但这个错误并不是出自无知，而是一次倒退。雕像因意外而损毁，并不代表它因此就该遵照以前那种美的观念来理解。这样的雕像其实摒弃了以前的原则，让美的外观不再遵循比例和表现上的严格规定。雕像并不完整，也无所谓表现。但它的这个意外缺陷正好对应着一个变化，对艺术中的美的评价模式已经有所不同。而温克尔曼批评巴洛克艺术的泛滥，

并不是说他要维护古典再现逻辑，他其实是要打破那种传统，让我们看到：形式上的和谐，表现中的力量，这两种理想并不是像传统所说的那样互相对应，而是互有偏差。

这其中的偏差当然不是温克尔曼的新发现，而是在历史中有过长 23
期的发展。早在差不多一个世纪前，就有一些艺术家、批评家、研究者发现了这样一个问题：在 17 世纪，曾有贝洛里（Bellori）和菲利比安（Félibien）等艺术理论家，提出形式要庄严和谐，而 17 世纪末，却有很多勒·布伦（Le Brun）这样的画家，在画中把人脸表现得富于激情，这两方面是怎么联系到一起的？而绘画学徒们先遇上了一个方法问题：他们可以在画室里画下模特的外形，但无法切身感受人物的感情，所以该怎么去表现相应的特征？可取的办法，就是走出画室，去别处研究感情如何融入身体特征。其中有些人就来到剧院，这个最能表达感情的艺术舞台。但反对他们的人却说，在那些优秀演员真真假假的把戏中，画家找不到什么“发愁的表情、被迫的举动、含有艺术表现的特征，因为艺术的感触在那从来得不到尊重”。[3]这好像是说，值得观察的模特，只在街上和画室里才有，他们因为没有沾染社会习俗而有与众不同的表情。然后这些模特身上怎么才能表现出有美感的庄严形式？1759 年曾有学者设立一个“面容表现奖”，它的发起人凯吕斯（Caylus）伯爵对此作过明确规定，他说不是什么人都能用作模特，因为有的人“生活习惯和面部特征中透露着粗俗，无法为美的形式充当研究对象，而在我们的这一选拔中，美的形式是表现里必不可少的”。[4]狄德罗也是同样，他虽然鼓励学生放弃学院传统，去观察人体 24
工作和疲惫时的真实活动，以及画家格勒兹（Greuze）所画的家庭悲

剧中表现的感情，但在 1765 年巴黎沙龙展* 时，他却又批评格勒兹说，他那幅罗马皇帝塞普蒂米乌斯·塞维鲁斥责王子卡勒卡拉的画（*Septime Sévère et Caracalla*）人物有失庄重，因为绘画这门崇高的艺术不该像那样，去生动刻画暗藏心机的王子和暴躁易怒的皇帝。而有人说，以上这些问题其实可以解决，这样的问题既不是来自剧场表演的陋习，也不是因为人们身上表现不出理想的自然状态，其实古人对此早就有了认识，所以《拉奥孔》的雕塑者才在同一张脸上刻画出互相冲突的表情，而这种真实的表情在现实中本来没有，只有当人遇到意外但还未及反应时才会出现。所以，效法古典高于效法自然；其实温克尔曼也这么看，但他看重的，并不是一张脸上多种表情的这种表现力。《拉奥孔》的魅力，并不在于它同时表现出了多种表情，而是因为它反过来把两种互相抵触的活动合而为一，让人物好像既接纳痛苦又反抗痛苦。《拉奥孔》虽然形式较为复杂，但它与躯干雕像的原理相通，《残躯》最根本的缺陷却让它有了最为简朴的形式，就是因为这个道理：美的本质，源自表现的不在，在于悬置未定。

这个结论还需要深入了解。因为当时还有一些剧场和舞蹈的革新家，他们提出的口号完全不同。在他们看来，与其在那些和谐与比例的原则上亦步亦趋，不如去追求思想和感情的真实表达。14 年前在德国另一个城市斯图加特，让－乔治·诺维尔（Jean-Georges Noverre）出版了他的《舞蹈与芭蕾书信集》（*Lettres sur la danse et sur les ballets*），在其中批评了传统的宫廷芭蕾，在他看来，那只是为表现贵族多么高雅，并且让艺术技巧陷入僵化。所以他不像那样讲究怎么走步和小跳，而是强调运用表情和姿势，来突出情节，表达感情。诺维尔

* 在卢浮宫举办的系列展览，主办方是皇家绘画与雕塑学院。——译注

的这种艺术观，效法的是古典默剧的身体运用，几乎与他同时，有位
舞蹈理论家卡于萨克（Cahusac），也倡导一种身体语言，用来表现不 25
论悲剧还是喜剧中的所有场景。两年之前，狄德罗在《<私生子>谈话录》（*Entretiens sur le Fils naturel*）中也是这样，对默剧的复兴表示支持，并且认为逼真场景给人的情感冲击要胜过剧场表演的造作演技。不只诺维尔和狄德罗提出这种倡议，那个世纪末还有一批剧作家、音乐家、表演家，比如卡尔扎比吉（Calzabigi）、格鲁克（Gluck）、塔尔马（Talma）这些人，形成一股革新风潮。而所有这些，其实是再现逻辑因自身矛盾引发的革命。它不再追求身体运动要表现得体，不再坚持比例要和谐，不再规定某个主题某个体裁要怎么表现，它的主张改成了彻底的摹仿，直接表达出各种感觉和思想。它不要剧场的表演传统，不要芭蕾的优雅举动，它要的艺术，是用身体的每个姿态每种组合来表现情节、表达思想，就像让舞者扮演诺维尔，让演员演出狄德罗，让他们在台上必须把表现做到充分，让他们在这种舞台语言的每个符号和动作中注满意欲。“这时，舞者听凭感情驱使，变出千种姿态，带出万种风情；这时，他们仿佛海神普罗透斯（Protée）般随意变换外形，而他们的神情和目光随灵魂而动这样一来剧情就一无所用；演员的一切在作着讲述，他的每个动作都讲出语句，每个神态都刻画情景，每个姿势都体现思想，每个眼神都昭示新的感情。他的一切魅力诱人，因为一切都是真的，而模仿已经自然成形。”[6]

跟以上的观点比起来，温克尔曼对《残躯》的论述好像有着完全 26
相反的取向。上边这种改革主张把表现融入整体，而温克尔曼的反向改革，主张让表现悬而不定。然而，两种对立的改革又有一个共同的精神，它们都抛弃了再现式艺术的逻辑核心，不再依据比例和对称来组织一切。卡于萨克、诺维尔、狄德罗的艺术观明显都有一种看法，

认为舞台动作生动起来就像在作画。卡于萨克写道，“真正的戏剧情境就是活动的画面”。[7]狄德罗也提出舞台画面的构建，以此回应剧场带来的剧变。诺维尔也说，芭蕾舞的编导们应该向画家学习，让每个人物都有各自的表现，不要再按传统那样只讲究对称，一边排起六人扮作牧神，一边排起六人扮作仙女。人物的表现各自要有不同，演员的组合也要依据场景，在这种追求生动的模式中，演员的身体不再被看作互相等同。演员做出的姿态和表情可以有很多种，这个情况与根本不做表现的《残躯》就有了至少一个共同点，两者都把一系列的运动和无数多的思想全部汇入一体之中。两者都不再像以前那样，强调形式之美和生动表现之间的联系。两者给出的形式都是用身体来表现生活，不再像旧有的模式中那样，指导人们怎么来看一段话或一个作品。

其实柏拉图曾经说过，一段话，诗人要把它说的符合一个人的形象，要让它的各部分能组成一个身体，做到这样就很好。古罗马建筑师维楚维斯（Vitruve）也曾说，美的建筑，它的规划应该遵照人体的比例。后来德国画家丢勒（Dürer）在理论和创作中，还用数学度量来刻画理想的人体比例。这种美的度量不久之后受到了强烈反对。贺加斯（Hogarth）等画家，还有伯克等哲学家，为了打破这种僵化，强调
27 蜿蜒曲折的弧线之美，这些尤其体现在当时新兴的英式花园设计当中。温克尔曼虽然没有参加这场论争，但也用绵延不断的曲线，来反对固定不变的角度。这样来看，《残躯》独具的完美形象，并非是意外造成，而是因它的肌肉线条交汇融合，宛若海中的浪。而这就是美最理想的形象，这座缺损的残躯，就像阿波罗没了头部和四肢，就像尼俄柏（Niobé）脱离了痛苦，陷入了沉默，表现出“这样的静止状态，作着他的感受与沉思，几乎已经无动于衷”，他的“身体和外形再也没有一丝变动”。[8]所以在温克尔曼看来，美的雕像，它的肌肉不用为做

什么动作而伸展，而是要像海浪一样彼此衬托而起伏不停，这样它就永远处在运动之中，它的表面就光滑而平静宛如明镜。半个世纪后，欧洲人发现了帕特农神庙的浮雕，然后就有批评家把它们与温克尔曼推崇的雕像作对比，他们称赞这些浮雕上的动作栩栩如生，但在他们的标准里，那种理想的美是固定于自身之内的："……经过融合的手法，浮雕人物的动作让大理石材也像波浪一样流动起来"[9]这里所说的，其实已经不是那种蜿蜒曲线的简洁之美了，更无法用来反对那些艺术名流所推崇的笔直角度。这里的自然感觉，已经取代了本来的自然。说到这里，温克尔曼虽然推崇《残躯》雕像的一丝不动，但他跟那位喜欢格勒兹式悲情场景的哲学家比起来，还是有一个共同点，这个共同点就源于自然。自然容许各种各样的美，它从此不再要求各个部分比例和谐，不再要求角色各种表现完整统一，自然运用它无可避及的漠然之力，把各种元素不断重组又让它们归于永远的平静。温克尔曼赞赏《残躯》40 年之后，克莱斯特（Kleist）又从这个美的断层中得出一个极端结论。他称赞提线木偶的动作之美，因为木偶的"灵魂"一直稳在重心，而他反对让舞蹈演员像贝尼尼的雕塑那样，身体扭曲，
重心偏移。在他一个世纪之后，舞蹈这门艺术已经取得自治，它开始 28
探索身体可能做出的各种运动，这时身体已经不再一定要用来讲述情节、刻画人物、配合音乐。艺术的这些发展，当然并不是因为《残躯》那波浪般的肌肉表层早就预示了这个趋势。但《残躯》的外表让我们看出，它既像是在对自己这副英雄躯体完成的伟业作着回想，又像是在波浪一般的起伏涨落中对一切已经无动于衷，这座雕像上已经有了改换不停的各种身体。它就是这样把多重外表融为一层，把多个身体化作一个，是这样而来的紧张状态让它产生了美。所以温克尔曼赞赏缺损的《残躯》时，他所提倡的艺术，并不是克莱斯特所向往的

那种，并不是要为了追求最佳效果去作身体的自我调整，它其实是指形式、功能、表现三者脱离关系之后，身体的运动得到了解放，有了多种编排的可能。在温克尔曼开启的这个时代里，艺术家要做的，就是让人们去感受在无所表现、无所动容、无所动作之中蕴藏的力量，运用舞动的身体、词句、表面、色彩，创作矛盾的运动，讲述情节并将其打断，悬置意义并顺其自然，隐去其中本来的人物。这场革命的深刻意义，要远胜于狄德罗和诺维尔宣告的那种革命。当然，诺维尔提出的“情节芭蕾”（ballet d'action）也曾受后人致敬，被鲁道夫·拉班（Rudolf Laban）称为现代舞的前身。然而拉班更为尊崇的，是伊莎朵拉·邓肯（Isadora Duncan）的舞蹈带来的革命，他从中发现了动与不动的等同，以此质疑舞蹈并非像普遍认为的那样，并非是“在意志的力量之下产生”。[10]相反，邓肯是观察了那些静止不动的希腊浮雕和花瓶，从它们身上学习到了舞蹈的表现手法。所以，自由的运动，和静止相同，它具有自由的表现力，是因为没有什么再来规定某个固定
29 姿势只能表达某种特定感情。20 世纪受人推崇的表现主义舞蹈，就是像这样不再维系象征表达和身体运动，而这一点早已体现在温克尔曼对缺损《残躯》的分析中。他不再认为人物做什么动作和场景要对应什么意义，也正是这一点，促成了“情节芭蕾”的诞生。

温克尔曼把美与表现互相分开，也把艺术分为两半。他分开了美的形式和美的理论。像他那样欣赏《残躯》脱离常规的自由之美，就是不再去研究它的肌肉轮廓是否精确和切实，不再去套用理论剖析这个艺术家，评判他创作的形式有没有表现力。这具只剩波浪一般肌肉轮廓的《残躯》，出自以前的艺术全盛期，那时雕像要像《贝尔维德尔的阿波罗》一样，把崇高的庄严表现在脸上。所以说，《阿波罗》具有互相融汇的线条轮廓，它的美要胜过《拉奥孔》，因为《拉奥孔》

的脸既要表现他被蛇咬的剧痛，又要表现他不屈服的精神。但反过来，《拉奥孔》的肌肉伸张和面部表情可以说刻画得极为精确，因此从理论角度来说，它又要胜于没有动作和表情的《阿波罗》。所以说，美的形式和理论研究并不是互相吻合的，35 年之后，康德也得出了这个结论。康德要说的，其实连小学生都明白，但等人们受到再现式传统观念的无形影响，就很容易忘记这一点：美给人愉悦并不需概念。这个切断传统的结论有什么意义，我们还需要多加思考。那种再现的逻辑，当然也有些东西无法解释清楚，比如作品奇妙的魅力，或是所谓天才的闪现，然后还利用这些来编造匪夷所思的艺术规定。17 世纪末的古今之争中，有些古典派还以此作为武器，来回应现代派的批判。布瓦罗（Boileau）就是这样从古代文献中翻出了朗吉驽斯（Longin）的《论崇高》（*Du Sublime*）。我们当代也有这样的人，他们在崇高的失调比例当中，寻找艺术再现模式的残余力量，寻找现代性的关键所在。但他们这样做，其实本来就有误解。因为所谓的崇高，并不是现代性的开拓者们所发现。相反是当年那些古典派，想借用崇高，把古典大师一直供奉在上，让再现体系得以稳定下去。他们还说，崇高的力量体现在天才之中，而天才是自然所成就，因此，他们把天才看作源头，来重新规定艺术的准则和技法，用天才作标准，来评判作品可 30
否被所有人接受。他们为崇高所作的这个补充论证，其实服从再现式逻辑的最高指导原则：作品创作用的是什么技法，作品影响到的是什么人，这两者间要保持一致对应。它要求创作（*poiesis*）和美感（*aisthesis*）保持这种对应，就让摹仿（*mimesis*）有了用武之地。当时摹仿手法的回潮，也正是因此而来。而康德主张美不需概念，这个理论推翻了前面那种观念，因为它不再要求那种对应。不过温克尔曼已经让我们看到，缺损的《残躯》，既像是心静的尼俄柏，又像是不动的阿

波罗，它不但没有损失反而得到更多。对那些艺术的准则来说，这种表现更难以说清。越是没有花费心思创作的表现，就越是美。它不求统一而意在分离，就是说，欣赏美时该用怎样的感受系统（*sensorium*），不再需要根据艺术创作时的感受系统来做任何规定。而在康德看来，这两端分离之后，连接其中的，就是天才的力量和审美的观念。但这里所说的天才，并不是用来让艺术准则和作品感染力互相对应的那种补足。这里的意思是，艺术创作中的概念跟不需概念的美这两者互不相干之后，是天才像座独木桥一样，连接起这两种异质的逻辑。天才所含的力量，连艺术家自己也不能明悉，但正是它，让艺术家所做的事不只关乎自身，让他所做的东西超出他的意愿，这样他就让读者、观众、听众有能力看到，单纯的一层表面具有多层、同样一句话含有多种语言、简单的一动带出多个身体，并用不同的方式如此做到。

不过，温克尔曼引出的矛盾，影响还不止如此。我们还要知道，正是艺术和美分为两个不同思想范畴之后，艺术才像现在这样有了它独特的世界，而不再只是画家、雕塑家、建筑家、诗人的技艺展示。其实温克尔曼对《残躯》做出这样的分析，跟他的写作体裁也脱不了
31 干系，他写的不再是古代的雕塑史、文物史、绘画史，而是“古代艺术史”。要讲艺术的历史，就是把艺术当成一种独特的存在，它的名字不用再多加说明。现在对我们来说，这是理所当然，但这样的提法其实是从温克尔曼那时才有，最早这样看待艺术的人里，他不一定是第一个，但也属于最早一批。他所说的艺术，不再是构图、雕刻、作诗的技艺，而是这些作品共同构造出的一个可感环境。不过，在比温克尔曼更早的时代里，《艺术史》这样的书就没什么可能写出来，因为它要写的东西在以前分属于两种不相关的历史，一种历史专写艺术家，一种历史专写文物。其中写艺术家生活的这种体裁，是由瓦萨里

(Vasari) 所创，他借用的模式最早是来自罗马时代作家普鲁塔克(Plutarque) 所著《希腊罗马名人传》(*Vies parallèles*)。在《名人传》的那个时代里，只论技法的艺术分为两类，一类人文艺术，是为上层人士所享用，还有一类技工艺术，是为了用到实处，为各种有需求的人所服务。在这个背景下，画家和雕塑家的生平也被归于人文艺术一类，写入名人传记中。但传记不只分析他们的作品，还会写到他们的逸闻趣事，做些道德说教。到温克尔曼那时，这种体裁已经大有发展，其代表作就是 1672 年贝洛里所著的《现代画家、雕塑家、建筑家列传》(*Vite de pittori*, *scultori et architetti moderni*)。贝洛里的这本书涉及绘画艺术创作手法上的一个论争。他想要说明的是，拉斐尔曾经创造出极尽完善的一些画法，但后来有些人一味尊崇米开朗琪罗，让这些画法没有得到很好的传承，而到了 17 世纪，卡拉奇 (Carrache) 和波伦亚画派 (Bolognais) 的画家又找回了这些画法，并且有罗马画派(l'École romaine) 和普桑 (Poussin) 等画家延续了这一传统。贝洛里以上的写法，说明他已经不再沿用以前的体裁记录艺术家的生平轶事，而是改做作品分析。贝洛里这样的批评家，在法国也有一些。不过，他们并没有把艺术家的生平联系到一般的历史概念，也没有对这些画家、雕塑家做出的艺术应用特别的艺术观念、没有把艺术看作一个特有的感受领域。对艺术观念的隔膜，也产生在别的地方，比如当时开始出现所谓的“古董收藏家”(antiquires，也指古玩店)。这些人从意大利运来古代的小物件，收藏徽章、胸像、浮雕首饰、其他石雕，细致地编目出版。对他们来说，这些物件是种“纪念”，就是说，它们可以作为古代人生活的见证，可以和文字的见证互为补充。有位法国本笃会的修士，伯纳德·德·蒙福孔 (Bernard de Montfaucon)，早就 32
提到了这一点，他说艺术品作为纪念，就像“在一幅画卷里”，从另

外的角度展现出那些古代作家所记述和传授的东西，从中可以看到古人的那些风俗和仪式，“其中涉及无数的东西，连当时的作家也未必了解”。[11]当然，那些艺术收藏家在热情驱使下，发展了这种看法，他们不再把把艺术品仅看作文字的补充，转而关心艺术品本身，想知道它创作中用了什么材料和哪些手法。1752 年，凯吕斯伯爵在巴黎出版了《埃及、伊特鲁里亚、希腊、罗马古物集珍》（*Recueil d'antiquités égyptiennes*, *étrusques*, *grecques et romaines*），这说明当时的人已经转而密切关注材质和技法，而这为那些“古玩藏家”赢得了今天的考古学家的敬意。[12]但是，凯吕斯的藏目，跟“艺术史”这个整体是格格不入的。他的收藏热情是针对古董，首先考虑的是物件能否作为见证，所以对穿破的“古代巾衣”，他会颇为关心，而对冰冷无言的阿波罗、维纳斯雕像，他就不闻不问了；[13]凯吕斯还把每件物品都逐一记录，而不按它们本来具有的整体关系去作分类，他的做法，就好像不允许人们根据单件物品作出任何推断，因为碎片上“看不出它脱离的整体是什么样”。[14]

温克尔曼写《古代艺术史》这本书，就是要把以上各种不同的兴趣重新联系到一起，包括理论家们的审美观点，包括收藏家们的古董爱好，这些都被他考虑进去。但最重要的是，他提炼出艺术这个特指概念，不再让它受以前的两方面限制，一方面用单指的艺术，来处理把某个艺术家的艺术设想和技法，一方面用泛指的艺术，来处理文明
33 象征和物品制作中所体现的知识和技术。艺术家生活的个别性，艺术发展的整体性，本来是不相关的，但温克尔曼把它们联系到了一起；人文艺术和技工艺术本来是互相分开的，但温克尔曼也抹平了它们之间的分歧。有一个概念帮他达到了这样的目的，这个概念就是“历史”。但我们并不能说，他是借用历史角度，去分析艺术如何构成了

一种现实。因为历史本身也不过是这样一种构造出的现实。艺术有了它的历史，就是说艺术自身好像成了现实，而不再是用来讲述艺术家的生活、艺术品的过去，也不再像以前那样要分技工艺术、人文艺术。而反过来说，艺术之所以可以说成是众多作品构造出的可感环境，就是因为有了历史这种看待集体生活的认识模式。这种历史，已经不像旧有模式那样把部分人的生活尊为典范，不再只讲述他们的生活以供效仿。历史迎来了新的模式，开始讲到时间和因果，开始让众多作品的内容关涉一个有起有落的发展过程。而这种历史模式本身就意味着，艺术的历史讲的就是集体生活的历史，是其中既有同质的生活所处的同一个环境，也有艺术带来的多种形式的这样一个历史，这种模式，就像孟德斯鸠的政治分权模式。历史，也就是指这样一种集体生活的形式，其中有人在某处聚居，有人做公共规划，有人做建筑建设，有人来组织庆典，有人来随之参与。有了这样的历史观，艺术也就随之变成一种自发的现实，在其中互相发生关系的，就是一个环境、集体生活的一种形式以及个人创造的多种可能。

所有那些想要推翻再现规范传统的人，无疑都有这样的历史倾向。诺维尔谈芭蕾舞，塔尔马谈剧场再现，他们都是针对影响历史的民众，想借其培育他们的生活和风习，绝不只关心某几个人的精彩演技。不过，温克尔曼的艺术史触及了更根本的东西。他不仅是详细写出生活都有哪些方式、过去的人是什么样子，他看到的是，某个艺术家的艺术，和他那个时代人们生活的主导因素，这两者是互为依存的。他有个概念说出了其中关键，这个概念就是“风格”。比如一个建筑家的 34
作品体现出的风格，就是源于他所属的大众、他生活的时代，他借用的集体的自由之力。而艺术之所以存在，就是因为在一个人的作品中，题材可以是人民、社会、时代，可以是他所处集体生活的某个发展时

期。以前的再现规范要求做到创作和美感之间的“自然”和谐，但在温克尔曼这里，个人与集体之间有了一种新的关系：一边是艺术家的个性，一边是它所依存、它所表现的共有世界。比如，雕塑艺术从最初诞生，到它古典时期的顶峰，到后来落入衰败，这个过程就伴随着希腊自由风潮的兴起和消退。在最初的时期，社会普遍受制于有权贵族和祭司，各种艺术形式就表现的很是僵硬，因为在这时，一方面艺术探索刚刚蹒跚起步，另一方面艺术形式还要服从各种规范。随后在希腊自由的全盛时期，艺术的宏大和庄严，体现为流动的曲线。而随着自由的衰落，艺术又转而追求雅致，风格也让位给手法，也就是说，这时特定艺术家的创作，只是限于有限的一些艺术爱好者的品位。这段艺术的历史，就像在两极之间来回往返，一会由集体呈现，一会由个人分担，这段艺术史这时已经预示出它长远的未来。在革命的年代中，这段艺术史号召着艺术的复兴，以它集体自由的表达将旧有的模式重塑。在历史的梳理上，这段艺术史极为精到和考究，直到今天还在为美术馆的作品收藏提供参考。在浪漫主义时期，这段艺术史还形成了当时所有艺术思想的基础，让黑格尔借此总结出象征型艺术如何走向古典型艺术、古典主义形式为何被浪漫主义消解。我们当代有些人认为，这段艺术史用历史决定论歪曲了艺术。但这里的“歪曲”其实才讲出了本来的路径，艺术正是经此走过，才成为一个独特的世界。艺术成为创作和感受的自治领域，是因为有了关于集体生活的历史概念。温克尔曼建立起这个联系，但他这样做并不是像那种俗不可耐的
35 社会学家一样，对高雅艺术还是对什么都要归结到它产生的世俗环境，他这样做是因为对那些大理石雕怀着由衷的热爱，所以想为它们找到最为得体的容纳场所加以崇敬。

不过，他的热爱后来被人质疑，而且他的结论也很容易遭人反对。

有人说是在温克尔曼的规定下，新古典主义才会表现得那样冷漠，或者反过来，还有人说是他导致了浪漫主义的感情泛滥以及德国的观念论思想。他的《艺术史》，开启了德国的希腊精神，然后这片观念的土壤催生了艺术，让人们可以用它表达他们的生活。这种德国的希腊精神，就像邻邦法国的革命梦想，它给了艺术一个乌托邦的未来，时刻追求着推翻现在重回过去，重新构造人们生活的各种可感形式。它还导致了“极权主义”的追求，让人们用艺术化的生活为整体的团结而欢歌礼颂。

头部和四肢全无的《残躯》，竟被联系到这种希腊精神的极端体现，这个矛盾出自哪里？温克尔曼崇尚《残躯》却招致责难，这个问题又该怎么看待？黑格尔解释说，其实在从前，艺术就已经是在表达人们的生活。不过，温克尔曼也有他的看法，他说他追寻希腊艺术历程的感觉，就好像“站在岸边的情人，眼含绝望的泪水，因为他再也不能见到乘船出海的心爱之人，他只有相信远去的帆影中还能看出她的样子”。[15]温克尔曼只是从残躯看到身体，从波浪曲线的运动不息看到完全的动态，从远去的船影看到它承载的爱人，所以说温克尔曼想让后人看到的希腊雕像，也只是它残缺的样子，这座残躯与他无关，也再不会恢复运动。而与温克尔曼同时代的卢梭，却提出与这座残躯大有不同的一种身体，那就是他在《致达朗贝尔：论戏剧》（*Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*）当中提到的斯巴达的战士，他们不论老年还是青年，都热衷于集体合唱。卢梭提出这种观点，其实也是换个角度反对再现式逻辑。温克尔曼的做法，是推翻了规定表现力与形式美要保持一致的前提。而卢梭的做法，是把问题放到伦理层面，他用到了伦理这个词的本来含义，即希腊文的“*Ethos*”，意为“存在方 36
式”。卢梭的观点，针对的就是人在剧场中的存在方式：其中上演的

行为和感情只是一场虚张声势，这样的戏剧违背了它的初衷，无法改良人们的各种存在方式。因为剧院将一群观众引进，就会让他们失去原来在共同体中保持的品行。剧场这种特殊形式，用“独此一处的表演，把一小部分人群可怜的关进漆黑的洞窟，让他们心怀畏惧、坐定不动，这样他们就失去了声音也没有了行动”。[16]他们处于如此的隔离和被动，这种特征，就是反社会的特征，这就是表演的舞台所致。所以为了避免这一点，卢梭提倡群体集会，让所有人参与其中，让所有人变成演员，互相交流他们的感情，不让舞台把这些感情带入拟像。卢梭认为，这样就继承了斯巴达人的集会传统。这可以让现代的共和派发起市民集会，甚至在湖光山色风景宜人的小城日内瓦也不例外，最早的现代共和派正是在那里诞生。后来这种看法更是变成宏大的构想，它让表演场面转变为集体行动，促成了法国大革命时的自由集会活动。在 20 世纪初，这种设想也曾出现，1913 年歌剧《奥菲欧与尤莉迪丝》（*Orphée et Eurydice*）在德国赫勒劳上演，其中的舞台装置由阿庇亚（Appia）整体设计，合唱队受过艺术体操创始人雅克 - 达尔克罗兹的训练，而其中的观众，既有爱好艺术的欧洲上流阶层，也有来自“德国工业艺术化工厂”的工人，这些工厂的兴建者，是一位现代派的慈善工业家。罗曼 · 罗兰在剧本《七月十四日》（Romain Rolland, *Quatorze Juillet*）中也表现出这种想法，他把最后一幕设计成一场市民集会，让台下的观众也进入集体的行动。如此还有俄国剧作家梅耶荷德（Meyerhold）编导的戏剧，他在演出的转折点，插入来自俄国内战前线的即时战报，以及苏联红军的战斗口号。以上种种形式，都是以艺术和革命名义来作集体动员，这些比起卢梭当初倡导的“单纯”消遣当然已经相去甚远。这类想法，马克思、瓦格纳、尼采都曾
37 有过。但这种想法其实是想改变人们的存在方式，以此来反对再现逻

辑：它不再用人们被动状态去维系表演的观赏，不再让他们远隔于他们的个人和集体力量的再现；它让人们直接表演出这种力量，在共同的表演中分享他们都有的感染力。以上这种对再现逻辑的反对思想，我称之为“伦理”的诉求，它就是想把各种再现形式化作一个整体。

然而，温克尔曼写《艺术史》，并非想复兴集会活动。在他看来，要解决再现的问题，不是要用伦理建成共同体，而是要用审美保持一段距离。卢梭在《致达朗贝尔》一文中，把处于隔离和被动的状态看作恶疾加以批判，但这样的特征对温克尔曼来说正好相反，正是这两点，成就了缺损《残躯》的矛盾之美。其实，温克尔曼也像卢梭一样向往古典时期的自由。在他的总结中，希腊雕塑艺术一度臻于完美，后又转入没落，他看到这个过程完全对应着这种自由的兴起和衰退。但对于这种自由如何体现，他的看法则跟卢梭完全相反。他不是要让观看的人也动起来，借此打消面对再现时的被动。相反在他眼中，那座神像一般的英雄雕像，本无所谓主动与被动。而主动被动在此的抵消，就是民主希腊的体现。温克尔曼这么说，当然是在回顾以前。现代的共和主义者却说，温克尔曼从雕像中发现了自由，还提出温克尔曼一些斯多葛派的学说为此作证，但他们这种说法其实是无中生有，因为温克尔曼眼中的雕像本来就无欲无为。而且温克尔曼想要重现的那个希腊，也只是呈现在这个欠缺的状态中。他根本不想要雕像的运动变成实实在在的体现，变为追求共和的人群，形成新时代的仪式，他想要的，只是那艘帆船所比喻的东西，而船已经远去，只剩他这个远望的爱人。温克尔曼看到的帆影，既指他爱的对象，也指远去的船只。而他看到的《残躯》雕像，其实也有两重：他看到了这个体现出
力量的可感存在，也看到了这个存在的大不相同。雕像让人感到整体 38
的力量，但这力量并不是把活动和表达的身体聚到一处产生的整体力

量。它的力量只在它流动交汇的曲线当中。它的力量遍及全身，又无处停驻，现于表面，又藏于其中。所以温克尔曼看到的雕像，既是这样的存在，又是其中的不同，而不只是一个失去原貌的存在。他眼中《残躯》的极致之美，来自于那个已经不在此处的整体，来自于一个无法成为现实的身体。过去人民的自由活动，创造出这座石刻雕像神一般的至美无为。而现在只有在它的无为之中，我们才能看到形聚于此的自由活动。

雕像的这种无为状态，含义有两层：首先，它让一个可感形式不再表达一个确定的意思；其次，它让一个可感存在不再受限于一个群体，让一个可感存在可以脱离它原来的群体、它产生的环境、它本来的目的。在卢梭看来，可感的力量在表演观赏中与人产生了距离，所以人们要在行动、感情、交往中重新掌握这种力量。但温克尔曼眼中希腊的自由，却是完全封存于石像的内部。这座雕像呈现在我们面前，就是说它与原来环境之间已经有了距离，它对于哪个群体如何看它已经毫不在意。《艺术史》出版30年后，席勒也像这样赞美《女神朱诺的头像》（*Juno Ludovisi*）。这个《头像》只有头部，没有躯体，而且它的脸也不像通常的脸，没有什么要表达，脸上既看不出期盼，也看不到驱使，干净的脸上显不出一丝心事。在席勒看来，这个无所表达的《头像》，体现出了自由的样子，这是单纯的审美游戏带来的享受，它不同于认知带来的充实，没有官能的满足。席勒虽然这样看它现在的样子，但它其实也是过去的产物，而过去造就它的杰出艺术已经无法重现。把过去的艺术放到现在来看，它就类似于一种“朴素”的诗：这种诗不做创作上的探究，只是把刚体验到的共同世界直接转化为个人创造的形式；这种艺术不再是艺术，它已经不是世界的一个片段，而是集体生活的一个展示。而缺损的《残躯》在我们看来，既像

是尼俄柏没有了伤心，又像是《头像》中的女神隐去了意志，它更是这种艺术的体现。然而，这些雕像能有这样的体现，还因为它们现在处于完全不同的位置：它们成了艺术的作品，接受我们“无意”（désintéressé）的观看，藏在与世隔离的美术馆。我们说到，“艺术”和“历史”这两个特有概念是在一起诞生，它们都是来自于同一种改 39
变：艺术不再有区分，而历史不再是各种故事口说耳闻的扩散。它们也诞生于彼此的矛盾关系。一方面，历史让艺术成为特有的现实：美术馆为陈列艺术而收藏作品，这些作品构成的特殊现实就被叫作艺术，但它们现在这样已经无关于作者当时的创造，这里面已经有了时间的距离。而反过来说，美术馆让我们把这些作品看作我们集体生活的产物，但这里面已经有了作品和我们之间的距离。黑格尔也讲到这个根本的距离，他把这个问题放进了一个更长的艺术类型的发展史。在他看来，艺术的存在，正是来自于两个方面之间的距离：一方面，对于当初创作这些作品的人，它是共同生活的形式；另一方面，现在对于我们，它是自由观照和自由欣赏的对象。对我们来说，艺术之所以存在，正是因为这种距离，它让艺术的力量不能压制美的力量，让创作的章法不能决定欣赏的方式，让原本的形象不能限制可能的想像。

艺术离开了古典的和谐理念，但这并不是说它然后就会让历史形成齐喑一片的整体。历史不是整体，它本来就是双刃的剑。它既做分隔，也做联合。历史可以用共同体的联合之力，一并联系起古希腊雕刻师的创作，艺匠的工作、平民的生活、兵士的卫戍、城邦的众神。历史也可以用它的分隔之力，让源自古代的艺术，或是其他所有的艺术，都能给人带来愉悦。它让人看到，那些失去原貌的石像身上，共同体之力既已逝去，也尚在留存。历史之所以是这样，是因为历史本身就有着分隔，因为历史中既有差异也有融合，因为历史还是艺术诞

生的场所，就是说，在历史提供的思想基础上，艺术家的概念的美和无概念的美这两者脱离了关系。因此，无为英雄的《残躯》，缺损而又完美，让这两座雕像受到后人赞赏。一是既无意志也无烦恼的《头像》，它象征艺术的存在，这个特指的艺术，就是一种特别的感受模式，一个特有的可感环境。而只剩躯干无所表现的《残躯》，它揭示
40 出艺术在未来如何让身体充满新的力量：只要除去规范的表现和表达的意欲，只要一个身体没有了主动和被动的对立，只要一个身体没有了表达和听从的分别，这种力量就会释放出来。在将来，《残躯》会展示在美术馆中，美术馆也会继续这样将艺术保存，即使是面对那些批评者；但将来，《残躯》也会被艺术家用进他们的创造中，让他们去作出像是已经不可能做到的事物，去探索别人身上和自己的不同，去唤起在无所表现、无所动容、无所动作之中蕴藏的力量。我们还提到另外一类艺术理想：用一件作品表达全部的艺术，用一种语言讲出所有的意义，用一种戏剧发起集体的行动，或者说，把艺术的各种形式变成新生活的各种形式，这一类理想，都诉求于伦理的融合，以消除再现的距离，但这种想法的实现，只能产生更隐形的隔离。而艺术的审美体制，它的历史就是随着这座《残躯》雕像的变迁而开始。雕像缺损但又完美，它的完美，是因为它的缺损，这样的它，就只能用它失去的头部和四肢，衍化出多重新生的身体。

第二章　流浪的小天使 41

1828 年，慕尼黑 – 柏林

同样来看，穆里罗画的小乞丐（见于慕尼黑中央画廊）也很出色。从画外的角度来说，他画中的对象还是来自俗常的自然：一幅画中，母亲在给一个不大点的小孩捉着头上的虱子，小孩依旧安然地吃着面包；另一幅类似画中的两个小孩，样子寒酸，衣衫破烂，在吃甜瓜和葡萄。但就在他们这贫穷的状态和半露的身体当中，你可以看到有什么东西绽放出来，就是他们的无忧无虑，全无在意，甚至一个苦修僧也无法像他们全心享受身体的健康和生活的乐趣。他们对外部的这种毫不在意，他们身处外部的这种内心自由，就是理想这个概念所指的东西。巴黎有一幅拉斐尔的少年肖像，少年把头闲放在胳膊上，眼望着远处那画外的空间，带有无忧无虑的享受给他的一种幸福，这精神健康的快乐形象不免让人深思。这种欣慰，跟穆里罗画中几个小孩带给我们的也是一样。你看到他们没有更高的兴趣或是追求，但他们坐在地上，也并非因为懒散和呆板，他们这种安然和愉悦，倒更近于奥林匹亚的诸神。他们没做也没说什么，但他们都是完完整整的人，内心没有困惑也没有不平。要是看到他们这种质地配得上各种能力，我们就知道这些孩子将来拥有一切可能。

黑格尔逝后，他的学生们将笔记整理为《美学讲演录》出版，上
42 面这段话就出自其第一卷。[1]黑格尔在这里即兴谈到几句关于幸福的话，还正好加进一句，说明什么是“理想”：艺术的美让人感到了理想的实现。他讲到这些，是为在这一段中整理美的概念，指出为什么要把美作为艺术创作和审美思考的对象。黑格尔作此论断时，像往常一样联系到实际事例，因为在当年的画展上，某个新艺术流派把一张滑稽人像看作理想的美，还有某位学界权威，借这件争议作品反对理论的干涉，强调材料感触和技法运用。而黑格尔上面这段话也是基于实例，他提到了在慕尼黑画廊看到的两幅画，还有在卢浮宫看到的一幅。两幅穆里罗，一幅拉斐尔，或者说，拉斐尔这张只是名归于他，因为在黑格尔的年代，这张头戴绒帽的憧憬少年的肖像，曾先后被认为是帕米吉尼诺（Parmigianino）、柯雷乔（Corrège）所作，并且现在仍归后者名下。不过画家的正名无关紧要，值得注意的是拉斐尔和穆里罗这两个画家的并列。黑格尔把他们两人联系到一起，作出从此即彼的阐发，这说明画家之间深刻的等级差异已经不复存在。比如拉斐尔，一贯被奉为正统宗师，最初为艺术家作传的瓦萨里（Vasari），还有后来的艺术理论家贝洛里和菲利比安，都认可他的地位。是他在罗马吸收了古典艺术遗产的熏陶，让庄严的简朴重现于画面。1708 年，在艺术理论家德·皮勒（Roger de Piles）选出的杰出画家中，拉斐尔名列画面质感和表情刻画方面无可争议的大师，只有戈尔钦（Guerchin）和鲁本斯（Rubens）才能与他比肩。不过色彩方面，因为提香和其他威尼斯派画家得到公认，这成了拉斐尔的弱点。但就连这弱点也被用来维护他至高的地位，因为他不过是把绘画艺术的创作原则贯彻在画面中，在色彩上坚持他简朴的风格。

相比之下，穆里罗过去从未得到这般敬意。当然，他的画也有相当的水平，黑格尔提到的这幅《吃甜瓜和葡萄的孩子》，曾在17世纪末曾被德国巴伐利亚选帝侯选为收藏。18世纪还有几位英国旅客来到 43
塞维利亚，带回穆里罗等西班牙名家的作品。但是，在18世纪欧洲学者对知名画家和知名流派的评论中，却不见穆里罗等西班牙画家的踪迹。[2]这其中的原因，好像出自一个简单的实际情况：西班牙这些画作，要么是画给修道院的宗教作品，要么是画给王室的人物肖像，所以很少传到国外。不仅如此，即便只是去看这些作品，也会困难重重。有个英国游客讲到他的经历，他来到塞维利亚慈善医院，想看那里一幅穆里罗，费尽辛苦说服那里懒惰的僧人，勉强得到允许进入藏画圣堂，然后却发现画上都蒙着黑纱，而且每年只有几天才揭示一次。[3]直到拿破仑的军队占领西班牙，他们才以非常规的方式满足了爱好者们的好奇：法军元帅苏尔特（Soult）掠走许多画作，其中慈善医院抢来的八幅后来见于世人，这才让西班牙绘画成为跟一般绘画同样的文化遗产。而且，画作成为文化遗产，就让从前对画家和流派的势力分配失去了作用。流派的划分，本来是要分出各派的优秀之处，比如佛罗伦萨画派长于构图，威尼斯画派长于色彩，意大利画家擅于造型，弗莱芒画家擅于光影，如此等等。所以新出现的国家代表画派，一定要体现出独有的长处。西班牙绘画虽在色彩方面尚佳，但只能算作效仿弗莱芒画派，而弗莱芒画派的色彩，本来又是学自威尼斯画派。所以，对西班牙绘画来说，这一派的作品以国家的名义得到承认，就是因为艺术成了一种文化遗产，成为一国国民拥有的财产，是他们生活方式的一种表现。它也像是一块公共空间，将那些作品都汇聚于此，并称之为“艺术”，这种空间的具体实现就是美术馆。

44 当然，法国军队把掠夺的战利品变为“公共财产”，这种方式，只能算特例。苏尔特元帅还不知羞耻地将霸占的东西称为“赠礼”，甚至占为己有，这更是极端个例。而且他没有直接称其战利品，因为从塞维利亚修道院抢来的东西是些画作，他还想为之附加一些意义。这位军官刚回巴黎就宣称，他带回的这一车画乃是弗莱芒画家的一流作品，其傲慢无知的发言让人不免发笑：“鲁本斯、范·戴克（Van Dyck）和其他弗莱芒画派大师，用画笔为我们留下了不朽的作品，而现在，这些作品已经不再深藏外国领地。我们遵照人民的意旨，经过慎重的搜集，终于让它们在今天来到了这片自由平等的神圣土地，来到了我们的法兰西共和国。”[4]法军在西班牙、荷兰、意大利、德国强夺作品，还这般居功自傲，当然招致国外不少爱国志士的义愤，不过也有艺术爱好者认识到这些作品的价值。虽有禁展令称这些作品“沾满烟灰、尘垢、陈年油污，绝对不可再看”，[5]还是有人把它们展出，让所有艺术爱好者能得以一见。不论如何，有一点可以确定。这个年代，革命在各处兴起，古典的自由也被重提，还有“为自由而战”的法国军队四处掠夺战利品，再加上18世纪以来，王公贵族也积极地将收藏开放给公众，这些因素综合到一起，就把绘画作品和各个画派带入一个“自由”“平等”的新环境，而这个环境，就是艺术。从下面一段话中我们就能看出这个变化，1815年法国向各国归还作品，其中一幅所谓范·艾克（Van Eyck）的画，后来证实为德国画家梅姆林（Memling）所作，它被送回德国后产生了名作重现的效应，某个柏林的记者就以这幅画的口吻写道：“不幸的战争开始之后，有一大批人来巴
45 黎看我，我才觉得自己真正出了名……现在我又像刚被发现一样，展示在所有人面前。回到了这里，回到了我的祖国，我感到更加受宠若惊，因为人们看我的眼光发生了如此之大的变化”。[6]这幅画的境遇，正

好反映出艺术这个新空间本来就有的一对相反逻辑。一方面，作品进入艺术的空间，就像成为一国民众生活的表现，就被归为人类的才能所创造的遗产。新的流派随之才能出现：流派划分不再依据学术上的评价标准，而只根据流派本身对集体自由的体现。相反另一方面，正是因为作品像这样表现出它对集体的归属，它才能属于个人，才能免于分类限定，也正因此，缔造罗马画派辉煌作品的拉斐尔，和描绘塞维利亚小乞丐的穆里罗，他们两人就能相提并论了。

而且，黑格尔这段话，不只说明画派间没有了层级，也说明题材间没有了隔阂。在德累斯顿，黑格尔看过拉斐尔的名作《西斯廷圣母》，但在慕尼黑，画廊没有收藏穆里罗的圣母像，所以黑格尔没有比较他们这个题材。不过他见过拉斐尔的绒帽少年，而慕尼黑的画廊刚从荷兰买来穆里罗的五幅儿童像，所以黑格尔就比较了前者与后者当中的两幅。穆里罗这五幅风俗写生（*bodegones*，出自西班牙语），其实都曾被贵族选中收藏。从某种意义上讲，对这些塞维利亚小乞丐像，黑格尔似乎根据题材当成了弗莱芒派作品，因为同家画廊还有一系列弗莱芒画派、荷兰小画派的名作，都是这类小题材画，比如特尼尔斯（Teniers，英文通称：David Teniers the Younger）和布劳威尔（Brouwer）的作品，画的是生活场景、酒馆争吵、村民节庆。所以黑格尔讲到荷兰绘画的题材，就把穆里罗的画和这些作品一并作为例证。而黑格尔谈到艺术如何表现出理想状态，重点强调的就是这种绘画题材，也就是说，他抛开了绘画题材的层级问题。在我们这时，这种民间场 46
景画已经备受收藏大家的珍爱，特尼尔斯的作品早已拍出相当的高价。然而在那时，整个 18 世纪中，这类作品都被列为最下一等，因为作品如要称伟大，就必须采用伟大的题材。这类描写乡村、酒馆、家务的作品，当时自然也有人欣赏，它们可以让人从中体会画法的妙处（根

据德·皮勒的评价，特尼尔斯的构图水平与达·芬奇相当），观赏光影的处理，但这些妙处却又被看作低等的标志。18 世纪 70 年代，乔舒亚·雷诺兹（Joshua Reynolds）论到这类作品和题材时说，“这种低级技巧，这种超常的机械般表现力，显然证明他们多想出人头地”[7]他认为，这些表现俗常情景和人物的作品，只能显示画匠的手艺，无所谓艺术家的才能。

所以说，艺术通过美术馆和种种革新，成为一种遗产，这显然打乱了原来的层级。现在，作品价值不再取决于画中人物的分量，而在于它能否表现出一国民众的自由、画家才能的自由。但层级作废之后，问题还没有了结。法国大革命时期，共和政府在这一点上很有改革精神，决定开放卢浮宫以作展览，并在相关《报告》中坚决不再“弄巧成拙地把作品分列为历史画或民俗画，风景画或历史画……人们到画廊来欣赏画中村民舞蹈的场景，并不代表他们只应艳羡其中的田园风情，只应欣赏此类画中的乐趣；人们来看勒布伦的名画《帐前的亚历山大》，并不代表他们就只应关注其中的历史刻画，而不去旁边迷人
47 的风景画中寻找愉悦”[8]然后他们面对的问题就是，如何让从画中看到自由的力量？如何用这些文化遗产的作品内容，来教化自由民众的品德？然而《报告》又已说过，如果题材已经可以不分，那作品就更不用区分。所以上面的问题，又自相矛盾的回到区分上，产生这样的疑问：某类画家常画的酒馆喧闹场面，会对共和民众产生怎样的教育作用？在共和派看来，这类北方国家的作品中，只有陶冶情操的几幅值得肯定。大革命时《哲学旬刊》（*La Décade philosophique*）有位编辑，就是因此批评鲁本斯和勒布伦的画“奉迎历史”、“充斥谎言”，而称特尼尔斯《浪子归来》（*Retour de l'enfant prodigue*）、杰拉德·杜《病

妇》（Gérard Dou，*La Femme hydropigue*）这一类“慈悲为怀的作品”。[9] 至于其余的荷兰和弗莱芒作品，那些民间场景对共和民众更谈不上教导作用。所以为了教育民众，还是要用伟大的作品，伟大的题材。而所谓伟大题材，画的都是什么？那些伟大画家的伟大作品，除去圣经故事、神话情节、王侯及其恩宠的肖像，还表现出什么？《报告》又总结道，那些主题只能让人看到迷信和压迫。《报告》称，艺术遭受“长达数世纪的奴役与屈辱”，已经偏离了它“天生的源头”。所有那些艺术的产物，都“烙着迷信、奉迎、放任的印记”，让人“不禁想把那些错乱和虚伪的艺术把戏全部销毁”。[10]温克尔曼曾对古典艺术满怀爱慕而感叹，那种自由虽已不见于世，但仍留存在石雕中。而共和政府策办美术馆的这些人，却把这个矛盾照搬到现在：他们的做法，好像他们已把自由留下的遗产握在手中，放在共和国首都中心，但又 48
说，遗产中的作品都是从前奴役的产物，流露着对奴役的奉迎。所以说，他们是不是该把这些受过“屈辱”的作品从卢浮宫取走，再挂上一些作品来称颂古代的辉煌和义勇军伟绩？不过，题材的争论其实无关紧要，画作能否有所教化作用，这本身已经成了问题。我们已经谈到，作品的美并不在于它表现出某种行为。作品那特别的美，其实在于它表现出行动的中止。比如达维特（Jacques-Louis David）作品《萨宾女人》（*L'Intervention des Sabines*），它呈现的一段历史就是因此而美：画中的行动只是打断争斗的行动。这幅画平缓的线条正是要表现和平，有位评论家一句突兀的点评也讲到此意，他说画中最美的人物，是右边的一个骑手，因为他“青春而美妙的形体十分合乎理想”。[11]这个理想的人物，也表现出对行动的全无心意。这个骑手已经背过身去，离开争斗的人群，而背对他的女人，正在人群中劝停他们。

因此，共和政府想给人们以自由的教化，但不能寄希望于某种题材的作品。他们抢到手中的作品，全是那“长达数世纪的奴役与屈辱”的见证。不过他们还剩一个办法，就是不管画作内容，而将它们放入艺术这个特有的空间。然后他们说到，该把哪些作品挂上卢浮宫的墙壁：这些作品要符合“庄严素朴”的整体氛围，还要经过“严格挑选”，必须让人“肃然起敬”。[12]因为作品题材已经不能利用，他们就来整改艺术空间的秩序，想借艺术家独特的力量，教化自由的民众。共和政府如此要求作品的教育性，自然是为了达到他们的目的，但也导致他们对作品的看法脱离了作品的意义，以至某些做法令人感到匪
49 夷所思。比如，鲁本斯的玛丽·德·美第奇系列作品（*Cycle de Marie de Médicis*），把王后的一生事迹画得荣耀非凡，但她在共和派眼里，却是“专制暴君”亨利四世的“阴险多谋”的遗孀，那么她的画像该如何展示给共和民众？共和政府的解决方案是只挑其中两幅展出，因为这两幅较为难懂，寓意更深。它们表现的是王后与儿子路易十三和解的过程。这两幅画中，只能看出一派和睦的景象。其中一幅，王后在背景中脸朝一侧，她身前的一个人象征信使之神墨丘利（Mercure），另两个象征和平女神帕克斯（Paix），而占据前景的人却身份不明，只露出半裸的身体和隆起的肌肉。这幅单独拿出的画，不仅让人无法看懂其中的历史场景，也让人无法对画中人物展开想象。“脱离了叙事顺序，本来的系列场景中环环相扣的寓意，就变得难以解读，作品就像只画外形，变成鲁本斯的画法示范；而前景中裸露的人体，就像在以其凹凸的肌肉，向人展现它被画得多么理想”。[13]

所以，带着革新精神宣布题材的平等，或是营建美术馆，仅这些还不够彻底消解作品的层级。这里还需要一个额外因素来补充，即艺

术市场的复兴，尽管这个因素也带有矛盾。随着革命的退潮，市场顺势推出弗莱芒派、荷兰派的小题材画，像要让作品变成“永久的买卖”而不仅是“不朽的记录”。[14] 19 世纪 80 年代，三幅这类作品进入市场，波特的《柳树》（Potter，*Les Saules*），特尼尔斯的《村庄节庆》（*Fête de village*）、《吃火腿的人》（*Mangeur de jambon*），三幅画都拍出了相当高的价格，这就体现出市场演化的过程。后来还有些绘画爱好者，去荷兰寻觅这些作品，他们对这些作品的看法，就如同温克尔曼。
温克尔曼崇尚古希腊、意大利艺术在巅峰时期的极致之美，而荷兰作 50
品也有同样的美，它让那些当时生活条件极为恶劣的荷兰人也显露出庄严。那时的荷兰，缺少阳光，空气沉闷，不见蓝天，旅行者们到这里街上每个角落寻找作品，艺评家托雷（Thoré）就是其中之一。他在根特的发现，给他带来很大的触动。他说那里“平民家的姑娘走在街上，就像公主一样”，而且鲁本斯画出“美第奇身边那些圣洁而庄严的女人形象”，正是从那里“提取了原型”。[15]弗莱芒出身的布劳威尔，也是这个地区的画家，据 1824 年《环球报》（*Le Globe*）的编辑所言，他已经可与拉斐尔归为一类，因为“世界的每个组成部分，从最崇高到最低劣的对象，从圣洁的西斯廷圣母到醉酒的弗莱芒平民，都值得画到作品当中”。[16]这位编辑对艺术的看法，像是从社会角度表达的共和思想。从他的评论可以看出，人们不再只谈题材的平等，也开始提到画面上反映的生活。而这种共和思想，更体现在这位评论家托雷的身上，他因支持革命遭到第二共和通缉，曾化名威廉·伯格（Wilhelm Bürger）发表文章。他发现了两位荷兰画家，弗兰斯·哈尔斯（Franz Hals），扬·弗美尔（Jan Vermeer）。这两位画家在黑格尔的时代还无人知晓，但正是经托雷的介绍，后来大放光彩。托雷也谈到当时已与传统大师齐名的几位画家，比如范·艾克、梅姆林、罗希尔·范德魏

登（Rogier Van der Weyden）。在托雷看来，他们的画作“既有风景，也有其中各种偶然的存在”，他们“画一株细草，就像在画玫瑰的花茎或是橡树的枝干；画一只小鸟，就像在画一头雄狮；画一间茅屋，就像在画一座精心设计的建筑”，托雷认为，这样的画表现出他们“对神性、对自然或说对现实的尊重”，而这就是弗莱芒、荷兰画派一直具有的特征：“在他们的画里，人群之中的每个阶层，日常生活的每个情景，自然之中的每个现象，都被纳入其中并绽放光彩”。[17]当时法国《艺术家》周刊（*L'Artiste*）的编辑，也提倡其时一种类似艺术，提出要像这种画一样，把艺术自由和题材平等综合到一起，让作品真正的画出历史。不过，这形形色色的感人作品，不只反映出历史，还反映出一种更为广泛和深刻的观念变化：作品中开始有了对普通人和
51 平常生活的记录，不再像从前只为展示空洞的威严。于 1848 年第二共和成立之际，画家约瑟夫·什纳瓦（Joseph Chenavard）受托为巴黎先贤祠制作壁画，设计了一幅充满人文精神的宏伟作品，这件作品恰恰体现了艺术的这一改变。当然，这种新艺术并非因第二共和的革命才产生，而只是由这幅壁画呈现出来。此后不久，第二帝国的复辟让壁画未能完成，不过什纳瓦的画稿仍然载入了法国的文科教科书，让后来的人可以发现它。即使是“为艺术而艺术”运动的发起人泰奥菲尔·戈蒂耶，也对它赞赏不已，称这件作品为最具表现力的人文主义艺术构想。[18]

黑格尔在此正是要探讨，这种为艺术而创作的艺术，还有为表现社会的艺术，这两者之间有着怎样的联系。黑格尔所关注的问题，也正是那些美术馆的专家们没有解决的问题：还有什么样的“理想”，可以作统一的标准，用来判别好的作品？因为现在，对作品的评价已

经不能像以前那样，看它是否符合学术上的评价标准、是否表现出社
会中的宏大场面、是否具有道德上的示范作用。那些将卢浮宫开放的
美术馆专家，只能在艺术空间中展示作品，来宣称作品即自由的遗产。
而黑格尔所关注的，是从画面本身找到自由，尤其是对那些受到宏大
艺术所排斥的小题材作品而言。因为从这类作品中，我们才能最直观
的发现，是理想（Idéal）在其中产生了美。从这类作品中，我们才能
确切的知道，是怎样一种紧张关系给画面注入了活力。这种紧张关系
其实颇为简单：一方面，作品的自由让作品无关于所呈现的内容。这
种自由，似乎只是消极的：它只关系到作品在美术馆内的地位，因为
作品在其中脱离了最初的目的。过去对作品来说，不论宗教的场面还
是王室的肖像、不论神话的构想还是生活的场景，它们的创作都有其
目的，或用来阐明人们信奉的真理，或用来烘托王爵地位的尊崇，或
用来满足贵族赏玩的乐趣，而现在它们都被同等看待，展示在无名观
众的面前，画中的含义和创作的目的越来越无关紧要。作品无关于用 52
途之后，好像就只能展示画家的造型和布光，画线和上色。黑格尔赞
赏穆里罗的小乞丐与荷兰、弗莱芒一类的作品，似乎就是出于这个角
度。不过作品画出小乞丐，不只是为反映真实的面貌，还是一个抽象
过程的结晶。比如那个吃面包的孩子，穆里罗画他，本来不是表现塞
维利亚的日常生活。这种人物形象，其实来自另一类画作，服务于一
个确定的目的：它让作品表现慈爱。挂在慈善医院的另一幅画里，穆
里罗画了一个类似的孩子。而在这个孩子身边，帮他清洁头疮的人，
就是有名的圣女，匈牙利公主圣伊丽莎白，而坐在旁边的一位老年妇
女，即医院另一位病人，像孩子的母亲一样投来关切的目光。作品的
自治，首先意味着其中这些人物的自治。他们不再参与某种情节，不
再带有某种寓意，摆脱了其中限定的位置和功能。正是这些无名之人，

这些本身无足轻重的人，让作品不再阐释某个主题，而拥有纯粹的展现之力。画作在美术馆所展现的光彩，无关于所画事物的性质，比如画中那些“喂马的仆从，上年纪的妇女，手拿旧烟斗专心抽烟的农民，透明的酒杯里红酒的闪光，玩着旧扑克的脏衣壮汉”。[19]作品的可贵之处，并不在于它表现了这些平常的事物。它的魅力，在于画面上的光亮和照映，“这种展现，完全除去了所画事物的利欲”。[20]

黑格尔提到利欲的解消，并不是随口说到。在康德关于审美判断
53 的理论中，这一点也是关键所在。而黑格尔认为，利欲的解消，不仅是人的判断的主观特质，其实更是画作的内容本身，是绘画共有的本质。绘画这门艺术，并不像诗歌那样满足于事物的描绘，而是要让事物得以展现。绘画的艺术也不像雕塑，不用去考虑在空间中呈现立体，不用去比照所要刻画的身体。与此相反，绘画在画面上的表现，是对事物的否定，背弃事物不变的本性，只用各种技法画出事物的外表；它画出闪烁的光亮，让事物更加幻变易逝，让它们更只剩表面上的闪光和照映，让它们更只有这转瞬即逝的一刻和偶然而至的光明。绘画的艺术还可以充分证明，它既不是要画出什么内容供人信奉，也不是要画出某种自命的伟大加以称颂：在一幅乡间图景中，任何社会力量都不见踪影；所以人们看它，只是为欣赏那些外表上的游戏，享受利欲解消时的纯粹乐趣。而这种外表的游戏，实现了精神的自由。

但如果说作品的自由只在于这种游戏，那就是说，作品的自由只在于画家精湛的技巧，在于他让俗世的现实在画中变的美观。这样看来，黑格尔之所以特别讲到那些荷兰画作，似乎就是因为它们只取材于平凡的事物，这样一来，它们的可看之处就只有画家在外表上发挥

的艺术技巧，而这就是画作唯一的内容，这一点对其他任何题材来说
也是如此。但这个结论还不够全面，艺术的自由和题材的等同之间不
能如此简单地关联，平凡的生活和艺术的特性之间也不能如此简单地
对应。在画中，人物的无所在意体现出了自由，但这并不是说题材上
的无所在意就等于自由。要对艺术提出新的看法，还需要一些别的因
素，比如一个世纪后康定斯基的著名抽象画，它能代表新的艺术，就
是因为表现出一种新的内容，一种内心需求的自由。而黑格尔对此也
已说到，我们在画中所见，既不是荷兰黄金时代的乡间生活，也不是
特尼尔斯、斯特恩（Jan Havickszoon Steen）、梅特苏这些画家的创作
才能。黑格尔谈到画面上外观的游戏、光影的创造、欣赏的乐趣，并
没有完全脱离作品的题材。他谈到的这些作品，都是反映真实的题材。
而其画面所体现的自由，并不是画家个人的自由。它是一个人民群体 54
的自由，说明人们已经克服了自然的威胁，摆脱了外部的支配，得到
了信仰的自由。希腊人民的自由，体现为石雕如神像般无所动容、无
所表现。而荷兰人民的自由，也体现在这些作品当中，因为那些俗常
的事物也被无所顾忌地平等对待。这样画出的作品，就让我们看到一
种内容，这种内容并不是俗常的事物，而是这类题材表现出的精神，
即这个人民群体的自由。他们亲手创造出这个生活环境和这种繁荣景
象，所以能无忧无虑地享受他们花费很多辛劳铺设的这些背景，而他
们享乐的方式之一，就是用艺术手段画下这个世界的图像，再对其做
出不含利欲的观赏。这种方式，就像一个孩子用手中的巧劲把石块抛
向水面，再欣赏石块在水上的飞掠。这个孩子把石头抛向水面，就使
自然的景象现出了他自身的自由。在黑格尔看来，这个孩子，就代表
着希腊自由的原型，他所继承的自由，就是温克尔曼在海浪的漠然运
动中发现的自由。不过这个孩子表现的自由，还是一种由人自己创造

的自由，是人们填平大海、击退外敌之后拥有了自己世界的自由。荷兰人用现代的绘画艺术，画下民众的劳作和娱乐，画出光影的留像和击水的波纹，以此表达自己的自由，正像希腊人用古典艺术，形状出众神的静穆来表达他们的自由。

但还有一个问题：如果说自由的荷兰人在这些画作中表现出了无忧无虑的快乐，那为什么一直受西班牙统治的弗莱芒人在这类作品中也有同样的表现？同样的问题还有：如果说勇于开拓肯于吃苦的荷兰人表现出了这样的自由，而在一度将荷兰占领的西班牙，这个受制于暴政和迷信的国家，为什么像塞维利亚的小乞丐这样生活困苦的孩子，也表现出了同样的自由？原因其一是，这些作品，不论表现了荷兰人的自由还是西班牙人的穷困，都被安特卫普的艺术品市场汇集到一起，为树立典型而被归为一类，都被看成了自由民众的艺术。不过这只是
55 表面原因，另外还有更根本的解释。荷兰那些作品把生活中的事物画的多姿多彩，画出了荷兰人积极投入生活的自由，但这种自由，其实也等同于那种看似相反的自由，也就是黑格尔在小乞丐身上所见的奥林匹亚诸神般的自由，同时也是席勒在《审美教育书简》中赞赏的自由。那些小乞丐，就像席勒所说的《女神朱诺》头像，既无意欲也无烦恼，也像古希腊雕像赫拉克勒斯，在添入众神之列后坐下休息不再行动。他们只是享受着这种幸福，不想再说也不想再做什么。在诗人席勒看来，这种全无忧虑的状态，已经被希腊人表现在他们的诸神之中，因为这就是希腊人自由的本质。席勒提到的这种自由，当然也能联系到修昔底德以希腊领袖伯里克利之名写下的著名演说，它说明希腊人自由自在的生活中也有穷兵黩武、争强好胜的一面。不过温克尔曼已经为我们证明，艰苦的劳作、好胜的行动，这些跟全无忧虑的状

态并无抵触，就像赫拉克勒斯的雕像，它坐着休息不再行动，既没有头部用来欲求，也没有四肢用来活动，这样的它，就是希腊自由的终极体现。而这些塞维利亚的小乞丐，吃着甜瓜、玩着骰子、边让人捉着虱子边吃面包，在黑格尔看来，这种自由自在体现出了艺术中的理想，因为它结合了两种自由：一是现代人凭自身意志创造出自己世界的自由，一是古代的神所体现出的无欲无为的自由。鞋匠之子温克尔曼提出的这种希腊自由，把终极的行动和完美的无为结合到一起，所以后来我们看到，在法国的革命中，集体和意志和共同的盛举得到实现，同时，在德国却有黑格尔、谢林、荷尔德林几个年轻人，受温克尔曼这种思想的影响，构想出一种真正的革命。这种革命，彻底抛弃了僵硬机械的国家概念，转而用诗性和神秘的哲学，来思考集体的感性生活。

黑格尔讲授《美学》的时候，就是站在了革命动乱的反面。当时法国王室的复辟使革命的声势渐渐平息，德国年轻哲人和诗人的革命热情也随之褪去，黑格尔于是转回谨慎的思考。讲授《美学》的前几
年，黑格尔教授在同一所大学开设了法哲学课程，指出工作对人有所 56
教益，对工作的制度表示支持。他这些想法，对照后来他对那些小乞丐神一般的自由自在的向往，好像有些脱节。不过，他这些思想还有更深的一层。他并非注重旧有价值，重拾旧有传统，而是注意到，之前共和派的口号和希腊复兴的理想带来了自由和平等的理念，所以他想找出，这些理念在新秩序的哪些形式和机制中有所体现。而艺术和审美，就是这样的两种形式。它们提供了一种空间、一套机制、一种认识，接纳石雕和画面所含的自由，并使其可见与可知。而黑格尔提到的那些作品，它们更是用画中无忧无虑的人物，表现出现代人特有

的自由，它就是自力更生的荷兰民众聚集起来抗击外敌的自由，而不是那些革命家向来尊崇的自由。这种源自现实的自由，只留在了画面上，脱离了原来的情节。穆里罗作品里那些生活穷困的塞维利亚小孩，还有那张所谓拉斐尔作品里的憧憬少年，都处在这样一个自由环境中，这个环境也意味着作品本身的自由。比如这个憧憬的少年，画中的他有着怎样的社会角色，就让人无法断定。我们只能看到他戴着便帽，身穿松软的黑色外衣，神情闲散，脸略微朝向一侧，并不直视这边，好像不想表现出任何跟他社会身份有关的气质，这样的他又能透露出他的什么情况？这件作品的画家，现被认作柯雷乔，按后来艺术史家的推断，这张作品并非画给顾客，而属于消遣之作。他画了一位同行，画中人很可能是画家帕米吉尼诺。而现在，这些作品都被汇集起来，展示于实在的美术馆，或是有美术馆意义的空间。这个空间，属于自由的公民，属于那些底层人民中的小乞丐，也属于那个身份无法限定为一的少年。作品在这里，正是由艺术家画给艺术家，由绘画艺术画给自身。

只不过，黑格尔还说，这种居于自身之中的存在，其实也是外在于自身的存在。画里那些闪着光亮的杯盘，它们自身与民众的自由本来无所联系。而正因为这个距离，作品才能表现出自由，画家才能用
57 “题材”制造其间的联系。这样，画家就不只是根据自己的意欲来创作，就能把他无形的手法化为有形的纯粹画技。北方国家的这些画家，后来越来越专注于各种技法，有人专门去画不同面料的光泽，有人专门去画各种金属的反光，这时他们的画就走向了没落。这些画作，与通称的绘画一道进入了美术馆，成为现在的状态：过去的艺术。荷兰自由的伟大开拓时代已成过去，希腊自由的神话也是如此。而现在，

作品不再限于固有题材，这就是说，它们的题材更加向外拓展，它们的对象更容易来到自身之外的画中，所以那些流浪街头的孩子就能进入画中，透过他们脸上和眼中的神情，绽放出神一般的自由之光。后来有些画家模仿荷兰、弗莱芒画作，仿画了类似的情景，不过即使他们画的场景相同，也未必能表现出同样的自由。1828 年，一些德国画家在巴黎沙龙展上展出了同类题材的仿作，但他们的作品，只能让我们看到小资产阶级的滥情和戏谑。另一些画家，想要回到以前的伟大传统，仿照拉斐尔，用整幅的壁画表现艺术理想。但是，他们在画展的墙上创作的壁画，就像拉斐尔的壁画在罗马教堂里成了装饰，其中的理想没有实质作为依附，只能彰显作品自身。而在黑格尔看来，接下来创作理想作品的人，已不再是画家，而应是浪漫主义的作家。这些作家将“自由的想像”奋笔写出，让生活的空间饱含生机，让平凡的故事充满活力，他们的笔下上演着他们的历史，而这历史的剧场将永不停息。那些孩子的自由之光，变成了作家笔下纯粹的诗意之美，艺术家就是这样，借他虚空的自由，把这本无所谓的任意事物，也添入任何现实。

所以说，艺术就是过去之物，是自由留下的遗产，在特有的空间中为我们展现一种完满而沉稳的自由。艺术变成这样，是因为这个世界有了交换和组织，有了理性的认知。过去的艺术辗转来到黑格尔面前，却让他联想到了画中人物的未来。所以他讲到了审美，赞赏了那些小乞丐的自由自在。但他不只在课堂上讲到这些，几年前在法哲学讲义中，他反对人的惰性，批评某些人看作理想的那种自然和原始的状态。但当看到穆里罗画中快活的小乞丐，还有人称拉斐尔所画的神 58
秘少年，他发现这些年轻人的神情就像奥林匹亚的诸神，于是想到了

他们那潜能无限、不可限定的未来：像他们这样的年轻人，拥有一切的可能，对他们这样的年轻人，什么都可能发生。对他们的将来，我们可以有多种联想。比如你可以说，将来这个孩子，会像德拉克罗瓦《自由引导人民》的少年一样，拿起枪来投身1830年七月革命。但我们还能找到一个形象，更像这个孩子，那就是维克多·雨果笔下倒在街垒枪战中的小伽弗洛什（Gavroche）。他在子弹穿梭而过的街头为共和军搜集弹药，他的从容不迫，就如同那些吃着水果的孩子和那个憧憬中的少年。黑格尔想到那些塞维利亚小乞丐将来的情况，其实是拓展了以前的思想。他曾对法国革命满怀热情，但看到慕尼黑画廊里的这些小乞丐，却发现了荷兰人民的自由遗产。而维克多·雨果在流亡时期创作的小伽弗洛什，就是他用文学重新表现出的自由形象，这种自由，既属于那些英勇无畏的战士，也属于这个流浪的小天使。一个世纪之后，更与革命无缘的导演罗伯特·布列松也拍了一个孩子，她就是《穆谢特》（*Mouchette*）里的小主角。她的死去，让人想起达维特画中的少年巴拉（Bara），这个少年，也是为争取自由而牺牲在法国大革命战争中。

这些孩子的未来，让黑格尔在终途又找到方向。所以说，过去的艺术留下的自由，不只是在画中，不只属于奥林匹亚的诸神和弗莱芒的醉汉、塞维利亚的乞儿和憧憬中的少年。艺术也不会因为现在的变化而软弱无力，它不会受限于创作的意欲，沉溺于想像的游戏，退化为单纯的炫技。艺术的美，只需要艺术和美的分离。而现在，人们可以用小说写下社会生活中上演的戏剧，可以用画布画出城市生活里新有的乐趣，也可以用假日的时间去外面行走和观看，随着这些变化，
59 新出现的工具更能产生新的艺术家，帮助他们抹平艺术和非艺术的距

离：他们借手中机械而客观的镜头，不用再考虑什么是艺术或美的问题。不过也有人对此惊恐不已，指责摄像机取代了艺术的功能。但也有人对摄影艺术表示赞赏，因为它让人不用刻意追求相似。不过这两种看法，都没有触及关键的审美问题。机械的记录可以成为艺术，就像塞维利亚的小乞丐可以被黑格尔看成艺术，之所以如此，是因为非艺术的事物可以被人自由看待，这才是艺术的生命所在。在后来的摄影作品中，瓦尔特·本雅明也见到了小乞丐和绒帽少年的身影。他看到的，就是大卫·奥塔维·希尔（David Octavius Hill）所拍的纽黑文渔妇。谈到这些照片，本雅明还极为精准地总结了摄影如何成为艺术：在摄影作品中，现实仿佛烧焦了画面，让非的事物从中灼穿而出，贯穿艺术的核心管径，透入人的感觉而成为艺术。

61

第三章　底层青年的梦

1830 年，巴黎

那天富凯和玛蒂尔德来，想把外面的消息带给他，她们觉得，讲些好听的，会给他点希望，但刚说了一句，就被于连打断。

——不用烦我了，我的生活已经很理想了。你们给我讲那些麻烦事，那些现实生活的琐事，对我多少是种扰乱，让我都不能做我的梦了。人如果真的要死，他只能尽量往好处想，如果是我，我也只能用我的想法去面对。别人讲的，对我又有什么要紧？我跟别人之间，马上就再没关系了。拜托你们，别再提那些人了，有法官和律师要见，已经够我受的了。

其实，于连自己想，我的命运，好像就该是不明不白的死去。我这样的无名之辈，肯定半个月就被人们忘光了，我要是再演场好戏，也只是给人们看我犯傻……

不过奇怪的是，到了临死的时候，我竟然学会了怎么享受生活。

最后几天里，于连走上塔楼，去小平台上散步，他抽的上等雪茄，还是玛蒂尔德托人从荷兰寄来的。他并不知道，他每天上来的时候，其实城里都有好多人举着望远镜等着看他。他的心思

> 落在维吉镇。他没跟富凯打听过雷纳尔夫人在那的情况，不过富凯跟他提到几次，说她康复得很快，这句话真是让他心神荡漾。[1]

1830 年，《红与黑》刚一出版，就遭到很多批评，它的人物和情 62
节被人指责不合实际。主人公于连本是个未经世事的农家子弟，他怎会这么快就精通了世间的钻营？他本来如此年幼，怎么又显得如此老成？他如此精于算计以至不近人情，怎么又表现出如此狂热的爱情？[2]而以上这段转折最大的剧情，更是被人评为前后脱节。于连为了出人头地苦心经营，终于在社会上获得成功，现在却又前功尽弃。他把揭穿他的雷纳尔夫人开枪打伤，因此被逮捕候审并面临死刑指控。然而死到临头的时候，被关到了监狱里面，他却学会了享受生活。他以前惯于想方设法摆平事端，现在却连外边人们怎么说的都懒得去管。甚至后来，他被定罪之后，他还对雷纳尔夫人说过这样一句：在监狱里有她陪伴的几天，是他一生中最幸福的时间。

所以说，底层青年于连被关进监狱却懂得了享受，这破坏了司汤达的这部小说的整体结构和氛围。司汤达写这本书，本来是要在他冷眼旁观的叙述中，写出那些人物追求感情、热衷梦想的故事。司汤达的这种写作风格，有这样两个源头，一是他喜欢钻研的古意大利编年史纪事，一是他盛赞的英国小说《汤姆·琼斯》（*Tom Jones*）里行侠仗义的故事，在《红与黑》里他还借用了其中一些场面和人物：爬梯进窗的冒险见面，藏身衣柜的惊险时刻，事发突然的分手告别，结识女仆又再度相遇，优柔寡断的贵族青年，老谋深算的阴险人物，天性浪漫、唯独钟情于有教养男青年的少女。这样看来，它其实属于以前的一种浪漫作品，这种故事，讲的是一个人物怎么经历与他本来身份无关的意外事件，怎么接触不同的社会环境，比如它可以讲这个人物

63 从出入王侯的宫殿，到流落在一处小屋避难，也可以讲这个人物从在家务农、在乡下做神父、直到混进权贵和资产阶级的沙龙。比如，在以前的小说里，汤姆·琼斯这个弃儿的经历，还有法国作家马里沃所写的《农民暴发户》（Marivaux，*Le Paysan parvenu*），都反映出这种社会阶层的变动，但法国大革命之后，这种情况又有了一层新的含义。现在底层人能闯到社会的上层，他靠的是这个社会还没有找到新的基础，这个社会里既有贵族阶层的恋旧、教会内部的倾轧，也有了资产阶级的利欲。司汤达的童年正赶上大革命的热潮，年轻时经历了拿破仑发动的战争，后来又见识到复辟时的权力斗争。他的这些经历，正好可以写进这个底层青年闯荡社会的故事。所以司汤达在这部小说里，为了表达他对这个世界的认识，为了刻画出革命时期和帝国时期之后的这个尽是权争的社会，他就在主人公于连身边安排了一群精于此道的人物：其中有俄国的贵族，精通外交手腕，教他求爱之道；有詹森派的神父，教他防备教会内的阴谋；有意大利的谋士，掌握着国家的机密；也有巴黎的院士，通晓贵族家的秘闻。不过司汤达写这些细节，并不是教人怎样去谋取神职或权位，他写极右派的密谋，并不是想恢复以前的秩序，他写于连按人授意寄出53封情书，也不是让人这样去博取忠贞不渝的爱情。在后来一部小说《吕西安·勒万》（*Lucien Leuwen*）里，司汤达把他的政治态度表现得更加彻底，写到老勒万如何操纵投票，排挤掉一位大臣。而要理解这部《红与黑》的意义，我们可以参考文论家奥尔巴赫的一句评论，他把这部小说看成浪漫现实主义创作史上的关键之作："现代以来，在真实可信的现实主义作品中，人物所处的环境，只能是一个整体都在持续变化的政治、经济、社会环境，现在任一部小说和电影都是如此，而司汤达就是最早创作这类作品的人"[3]奥尔巴赫这句评论，正好也能形容《红与黑》出版前后环

境的剧变。在它出版的1830年，巴黎人民只用三天时间就赶跑了波旁 64
王朝的新国王。* 又两年后，巴尔扎克在他初获声名的作品《驴皮记》（*La Peau de chagrin*）里，写到老泰伊番举办大型宴会招待新闻记者，这个资产阶级控制舆论制造权威的场面，正像是《红与黑》中权贵间和教会内的谋权斗争。所以说，这时君权神授的专制政体已成过去，而小说这种文学体裁正在大规模兴起，新兴的文学取代了一直被诗占据的位置，来描写革命之后涌现的各种社会势力，在这样一个环境中，小说当然就不能再保持前后的统一。司汤达也是在这样的环境中，写出这个底层青年想要征服整个社会的故事，他的这部作品位于小说体裁兴起之始，所以当然有着重要的意义。

不过，小说体裁虽然正在兴起，但书里那种底层地位上升的情况，却没能赶上现实的变化。小说里底层青年闯荡社会，他还要对付那些恋旧的贵族、阴险的神父，但这种故事很快就在1830年的七月革命后显得脱节。当时很多评论说书面临终结，因为作家接触和认识到的世界已经被整个逆转。[4]七月革命的爆发，确实让社会不同于以前那个小说刚获得新生的社会，但这并不是问题的关键。历史在此真正的变化，是它不再要求作品的结构、人物的思想必须对应各种社会力量的发展变化。《红与黑》一直都在描写主人公做事、发言、表态时所作的算计，也写到社会各个群体典型人物的种种算计，文盲木匠盼望多挣点钱，代理主教想要升为正职，外省的资产阶级觊觎地位和荣誉，贵族少女向往浪漫的奇遇，这些人让主人公更是陷入他们各种目的和手段上的算计。小说作者一直在按他的设想写出那些人物的设想，写出他们在这个小说世界里如何去追求各自的成功。但到于连犯下枪杀案的

* 指七月革命。——译注

65 时候，所有那些算计和设想却全都不见了。在外省一位不知名神父的指使下，雷纳尔夫人写了一封揭发信，让玛蒂尔德小姐和她父亲侯爵大人对于连完全改观，也让于连的美梦毁于一旦。而小说接下来就只有一系列的行动，既没有铺垫也不写动机，这里的叙述只用了很少的笔墨，甚至只字不提于连和玛蒂尔德这对恋人长时间以来培养出的感情。于连告别玛蒂尔德，来到韦里耶尔，买了一对手枪，击伤雷纳尔夫人，然后站立不动，没做任何反抗，被抓到监狱，在狱中受到雷纳尔夫人的探望，感到前所未有的幸福，然而，他的这些行动在小说里却没有哪怕一句的解释。于连开枪谋杀的原因，小说当然有所交代，于连已经认出那封揭发信是雷纳尔夫人所写，但小说并没有让这个原因联系起他的思考和意识。小说没有那么写，原因很简单，就是因为小说不能那么写，像之前作者所写的于连那些算计，哪怕在这里只出现一句，也足够让他在这样的处境中不至于做出这么荒唐的行动。

因此，于连这些单纯的行动，结束了他对周围人物做出的层层算计，也终结了那些人物在目的和手段上的种种谋划，打断了小说在各种因果间安插的逻辑。做出这些行动之前，于连还是一个野心勃勃的底层青年，懂得理智的考虑前因后果，而做出这些行动之后的他，只是活在眼下的时间里，回顾着他以前得到的东西。现在在司汤达看来，于连之前的行动，和他所说“现实生活的琐事”，都是由“贵族意识”决定的事情，它们应该属于过去的世界。贵族家的小姐玛蒂尔德，虽曾说过，自己多么崇拜神圣同盟时期* 那些英雄般的领主，但现在，却放下了对高贵行动的那份迷恋，在于连死后独力为他操办了一个没有什么排场的葬礼（不过在司汤达的新时代，上流阶层也没有得到比

---

* 神圣同盟，La Ligue，指1815年在拿破仑帝国瓦解后由俄、奥、普三国发起的泛欧同盟。——译注

这更好的待遇：在巴尔扎克《十三人故事》的第一篇中，黑势力头目 66
法拉格斯为女儿办了很是铺张的葬礼，这个悲剧场面却被巴尔扎克看作整部小说最精彩的地方）。在这时的社会里，像于连这样的无名之辈，即使犯下如此轰动的命案，也会半个月就被人忘光，现在只有他所说的理想生活，才能给他带来前所未有的一些幸福。而革命之前，在那个一成不变的社会里，像农民暴发户那种人物，还经常能尝到一些甜头，他靠着本性淳朴又不识规矩，经常会撞上一段艳遇或是意外，即使被人利用一遍，最后还是能回家种地。但现在劳动家庭出身的这个稚嫩青年，外表文弱的像姑娘一般，他有神父教他拉丁语，还有拿破仑的事迹给他雄心壮志，但他天真的表演却不再为这个新社会所容许。在这个社会里，他的那些远大抱负能换到的东西，不过是报纸上的一条花边新闻。司汤达写《红与黑》这个题材，本来就是因为看到两条这种新闻，发现了这样两个案件，而刊登这些新闻的《法庭公报》（*Gazette des Tribunaux*），就是这个新社会的产物，它记载的那些罪案，就出自那些被这个社会看作危害的底层青年的才智和能力。所以，对充满野心的底层青年来说，这个社会能给他的唯一回报，就是超不过半个月的舆论轰动，但比起这半个月的轰动，于连还是选择了独自面对这段时间，在梦中享受纯粹的乐趣。而讲述他独特命运的这本小说，最后也只能与他一样，跟之前的做法彻底决裂，不去在意对社会影响不过两星期的花边新闻，而关注于他现在只有的纯粹乐趣。

然而，于连最后的这个收获，又让我们想起小说的开头。因为我们可以发现，他刚一出场的时候，内心就有过同样的感受，小说对他也有过同样的描写。比如小说写到，刚出场时他在读拿破仑的《圣赫勒拿岛回忆录》（*Mémorial de Sainte-Hélène*），这让他心中生出远大的

志向；他在市长雷纳尔先生家经历了一些细微小事，这让他的生活有
67 了很多展开。不过这些“细微小事”，还分不同的两种：一种是按小因积成大果的旧式逻辑展开，比如雷纳尔夫人在仆人装填床垫时，帮于连把他藏在床里的拿破仑像遮掩起来，后来又在于连踩她的脚当众挑逗她时，故意掉下剪刀掩饰过去，这些小事让雷纳尔夫人无意中站到了于连一边；而另一种小事，它们既没有这样的因果联系在里面，也不会联系到人的目的和手段。它们反过来取消了这些联系，突出了只凭感觉而有的幸福，仅由存在而生的感受：比如，于连和雷纳尔夫人去乡下游玩，经常陪孩子们玩捉蝴蝶，还有于连在示爱的那个怡人夏夜，听到了风吹树叶的轻声作响。于连交替经历的这两种细微小事，让他远大的志向在两种想法间分裂起来，一种是他一定要做的事，比如他想让羞辱过他的人得到报复，还想让他头上阶层的女人在他脚下拜倒；而另一种小事，是与人共享的一刻给他带来的单纯的幸福，比如于连和雷纳尔夫人在大树下度过的那个怡人之夜，他们两人的手终于握在了一起。所以，于连既有他要做的事，又有他纯粹的享受，正是这两者之间的张力，构成了他和雷纳尔夫人之间所有的故事。但小说写到的这种张力，不只是关于他个人的感受，从这里，其实可以分出底层人摆脱自身束缚的两种方式：一是把人们的定位全都逆转，一是在游戏中把这些定位悬置。而对于连来说，他完成征服的时候，实际上没有了任何的奋斗，这时他跟雷纳尔夫人共有了完全对等的感情，他就只是趴在雷纳尔夫人膝头哭了起来。那一刻的幸福，让他在感情上再没有做作的姿态，让他除了所爱的对象再没有其他，让他对社会的限定全都不管不顾，让他放下了所有目的和手段上的考虑。后来于连被迫离开维吉镇的时候，他对雷纳尔夫人给他的幸福依依不舍。而当他离开神学院去往巴黎时，他想像着自己的远大前程，又把这种幸

福彻底的抛之脑后。最后在监狱里，面对死亡再无期盼的时候，于连再一次感到了它。这种幸福的获得，其实很容易总结：要想拥有这种感觉体验的本质享受，只需要放下那些算计、欲求和期待，只需要放下心来什么也不去做。

这个底层青年的梦，让于连在牢中、在天台上还能享受其中。我们不难发现它的原型。70 年前，同是工匠家庭出身的卢梭，在于连家乡汝拉山区近旁的比尔湖上，躺在船里度过了整个下午，他也做了一个这样的梦。底层出身的卢梭，过去总觉得社会辜负了他，现在流落到这个禁闭之地，却觉得自己受到了包容："在我心头，有些感觉萦绕不去，好像我自己想被永远关在这个监狱般的避难所，好像我心甘情愿在禁锢中度过一生，好像我不需要任何反抗的能力、任何出去的希望，好像我本来就该关在这个封闭的地方不与外界沟通，好像这个地方抹煞了世上发生的一切，让我忘记了世界的存在，也让世界忘记 68
了我的存在。"[5]卢梭把自己的处境看成监狱，就像小说里，于连因谋杀被抓进"真正"的监狱，卢梭在他身处的监狱里，也甘于接受了他与同代人互相诋毁度过的一生。司汤达后来的小说《巴马修道院》里，主人公同样身处牢狱，他就是台尔·唐戈侯爵夫人私通法国军官生下的孩子法布里斯，他的平民立场在小说里代表法国大革命的普遍影响。法布里斯透过他牢房的窗板，望着爱人克莱莉娅，他也感到了一种幸福，这种幸福让世间的拼搏、教职的权位、女人的臣服都无法与之相比。木匠家的孩子于连被关在牢里，去天台上抽着高级的雪茄作为享受，而这个侯爵家的孩子法布里斯被关起来后，则是一心做起了木工设计，为实现他的梦，在木头窗板上拆出一块空隙，这样他就能看到在对面鸟房喂鸟的克莱莉娅。于连和法布里斯两人换了位置，但他们做的都是同一回事，他们都对事情抽身而出或者说全心投入：他们想

到的一切，只是现有的一刻，他们享受的感觉，只是来自于生存，而最后一点是，他们的快乐还来自于，他们把这种感觉分享给一个感受相同的心灵。钟表匠家庭出身的卢梭，指出了这种快乐的本义："这种快乐，让我陶醉在它无尽的美妙之中，而它的关键和本质，就是难得拥有的闲情（*farniente*），我在这暂居中所有的做为，其实就像一个安于闲适的人，有滋有味而且郑重其事的将时间度过。"[6]

我们还要弄清的是，这种看似简单的闲情，为什么却能彻底改变人的思想。这种闲情，它并不代表懒散，它的力量，来自于古希腊所说的"余暇"（*otium*）。正是有了余暇的时间，人才能放空心思，底层青年于连才能静下心来，停下一直在做的投机和算计，不再想超脱他本来的处境。不过，这种余暇的享受，不只是超脱了本来的位置，而是消除了那些位置的层级。在旧观念中，正是人们在这些位置上的差别，决定了上等人和底层人的分别。一个人处于怎样的位置，就等于他在生活中怎样度过他的时间，而这又决定了他的身体和精神是怎样存在。上等人的位置，就是要他们付诸行动，去开拓他们的宏图伟业，完成他们特有的成就，以此决定整个集体的命运。而底层人的位置，则是要他们安于劳作，去制作实用的物品、提供实际的服务，他们做这些事，只是为满足个人生存的需求。但后来，在司汤达写出于连、法布里斯这类人物的时代，这种旧式的层级划分已经受到强烈的冲击。
69 我们都知道当时的变化多么显著，当时平民家庭出身的人，也把想法付之于"行动"，参与到集体的重要事务当中，甚至不惜投身于让人闻之色变的革命。人们经常批评卢梭《社会契约论》的思想，指责它导致了这种恶性的革命。但人们过于忽视的，是另一种平等的革命：它提倡本质的感觉体验，给人以无为的享受，这种能力所有人都能平等拥有，不管他是旧秩序里互有区分的享乐之人和劳作之人，还是新

说法里仍有分别的积极公民和消极公民。把人身份悬置起来的这个状态，让人的利欲和层级在感觉中解消，让人的认识和享受不再有特别的限定，康德因此提出，它正是审美判断的主观普遍性的目的。而席勒，也因此提到人的游戏冲动，它可以让形式和内容不再有过去的对立。在康德看来，这种不需概念的人的共性，可以塑造出一种全新的常识，可以联合起仍在分化的各个阶层。而席勒认为，这种审美教育所培养的人性，远远高于那种暴力革命所追求的政体改革，在这种审美教育中，人在感觉上的平等可以塑造出一种全新的自由。康德最先提出的这种利欲解消的可感状态，在他们两人的思想中得到清晰直白的表述。而卢梭，也在他们之前，用“遐想”（rêverie）作了同样的阐发。

不过说到司汤达，他并不是接受了康德和席勒的思想。他反而受了卢梭很多影响，比如卢梭的《新爱洛伊丝》里，年轻的女主角反感精明理智的恋爱对象，厌烦乡下那种单调生活，她对人们固守成见的种种反抗，让司汤达觉得富有激情。但是，司汤达又反对卢梭《社会契约论》的思想。他并不是反对它激起了平民的反叛，而是针对它把民主当成一种权利，比如在司汤达之后的时代，美国正是在此基础上，靠商人和工人发展出曼哈顿式的商业文明。不过司汤达受卢梭影响的地方，不只是他的《社会契约论》，也有他后来的《忏悔录》和《独 70
步漫想》。司汤达反对《社会契约论》主张的公民的平等，其实是为了强调另一种更完善的平等，也就是人所共有的单纯享受，它只来自于自身的存在和现有的一刻，在这种平等的面前，那些阶级的高下之分，那些上流阶层的权争，都成了不值一提的闹剧。司汤达写到，于连和法布里斯两个底层青年，在牢狱中体验到终极的幸福，他们的这种享受，跟卢梭的船中所感也是一样，这样的幸福，让人不再企求之后的未来，而只享受完整的现在，让人既不为过去追悔或感伤，也不

为将来忧虑或企盼。而且我们不难发现，《红与黑》里于连追求雷纳尔夫人的一段段经历，有很多就像卢梭在《忏悔录》里回忆起的那些格外动情的片段：于连遇到雷纳尔夫人，就像卢梭也是父亲务工、母亲早逝，正当年少的时候遇到年长很多、已为人母的华伦夫人，被接进她的家门；于连在乡下陪雷纳尔夫人玩起了捉蝴蝶，就像卢梭也跟加蕾小姐去摘樱桃，他还大胆写下了当时的一场挑逗；于连最后鼓足了勇气，才握住雷纳尔夫人的手，就像卢梭也跟加蕾小姐在乡下游玩，在一天就要过去的时候，终于放下拘谨，握起并轻吻了她的手；于连把头埋在雷纳尔夫人膝头哭了起来，就像卢梭流落到都灵的时候，也伏卧在巴西勒太太膝上，一言不发但心中洋溢着幸福；如此种种。而《巴马修道院》里，我们也能有同样的发现，卢梭小时候种下的胡桃树成了他的挚爱，就像法布里斯也钟爱着母亲以前种下的栗子树；卢梭经常晚上坐在比尔湖岸边看着波涛，就像法布里斯也在一天夜里坐在了科莫湖畔，那时他的周围一片寂静，只有细浪拍上湖岸的声音，不紧不慢的传到他的耳边。

所以说，司汤达在小说里影射出卢梭年少轻狂的那些经历，但显然，这并不是他小说的重点。司汤达把卢梭的童年往事和晚年哲思搬到小说里，写成小说的关键情节，但在笔下的人物行动中，他更是融入了自己追随拿破仑时的一番抱负，更是用于连这个青年来代表自己这一代人。司汤达的作品还反映出，当时小说的形式开始兴起，底层青年却未能在新社会里拥有新的天地。小说和人物的命运不尽相同，但小说还是写出了人物的一场得失之剧。感情用事的于连，面对大庭广众犯下命案，这让他到头来一无所有，也葬送了他唯一有过的幸福，
71 这样的幸福，在过去还可以让他放下欲望，与人完全共享一种感觉、一段情绪，在这样的平等中忘掉人们位置的层级。但可惜，于连注定

不会甘于忍受，他还想用另一种平等欺骗自己，为了追求这种平等，他受到羞辱就要报仇雪恨，他还参与社会人士的层层阴谋，学着跟他们一起争权夺位。然而，一个突然出现的情敌，只是心不在焉之间，就能吓得于连不敢抬头，让他收起刚刚还在姑娘面前卖弄的背书才能；一个地位平平的代理主教，只要稍微起些恶意，就能害得于连一败涂地，让他的痴心妄想一下就烟消云散。这是因为，那些人早就在他之前，放弃了从自身感到的幸福，专心去追求社会上的表现。总之，要总结于连的所作所为，小说里那些俄国的贵族，那些最为浅薄、虚饰成功的人，曾经有过这样一句夸奖，还送上这样一句格言：他们夸于连生来就面无表情，“深藏不露心中的感受”，他们还劝于连，做事的时候“永远别听别人对您的期待”。[7]他们这些成功建议，真是准确到了极点，只要按他们说的去做，人就千真万确不会得到幸福。因为幸福的所在，正是心中的感受，人只有在这里，才能放下所有的企盼，才能除去所有的伪装。

诚如人们所言，小说的成功，是建立在人物的痛苦之上。亚里士多德也说，正是那些伟大人物的不幸，构成了悲剧的主题。后来的小说也尽是如此，比如《堂吉诃德》里，主人公错位于时代的追求，在旅程中不断遇到挫折，还有《汤姆·琼斯》《农民暴发户》里，当时混乱的形势和人们躁动的情绪，给主人公带来许多遭遇，甚至斯特恩（Sterne）的《项狄传》（*The Life and Opinions of Tristram Shandy*）里，主人公自己虽没怎么出场，但还是讲了很多别人的经历。不过，即使小说人物受过了苦难，小说作者还是能决定人物结局的好坏。这是因为，人物的那些苦难，本来就受作者控制，是可以起伏变化的剧情。巴尔扎克在《驴皮记》里，本来很信任这种随他改变的剧情，因为小说靠它，就不只有贵族阶层的旧式故事，还能写出农家子弟的新式经

历。但仅在几页之后，巴尔扎克就改变看法，认为小说的剧情再怎么
72 变化，也比不上社会新闻的简单一句："昨天下午 4 点，一名年轻女子
投河自尽，从巴黎艺术桥上跳入塞纳河"。[8]但话说回来，小说的难写之
处，并不只有人物的遭遇，同样还有人物的幸福。在《巴马修道院》
结尾，司汤达写到法布里斯终于有了三年无忧无虑的幸福时光，却只
有这么一句："请允许我略过这里一字不提"。[9]司汤达只字不提是什么
让人物这么幸福，是因为在小说里，他只想写出世间的权争如何决定
人物的成败。法布里斯和克莱莉娅终于能在晚上幽会，但这三年发生
的事情却被略过不写，这样一来，小说的重头戏，自然就只有克莱莉
娅的父亲、康梯将军怎样为自由党运筹帷幄，莫斯卡伯爵怎样为救男
主角想方设法，腊努斯亲王怎样为立宪登基抓人把柄，检察长拉西怎
样为自己名誉构陷无辜。但最后，作者还是给了主角一段幸福时光，
这让那些尔虞我诈的团团密谋，都成了作者构思中的故弄玄虚，也让
作者写在小说中的社会认识，变成了一场空谈。现在，底层人也能拥
有这种幸福，可以不做任何的事，这让小说不能再自相一致。马克思
主义文论家卢卡奇因此指出，小说已经不能再跟社会保持一体，但他
这番感叹实在无所必要。小说不再跟过去一样保持一体，这是因为它
不再服从旧式分配，不再分作高低有别的两种写法：一种高高在上的
写法，组织行动，写成诗歌表达悲剧情怀；一种凡俗平常的写法，放
任混乱，铺陈事件，写成小说供人消遣。在当时的法国，革命动荡、
帝国征战都成了过去，社会开始流行所谓的"物质利益"，以前遵从
因果的那种写法就不再可靠。也正是因此，当时维克多·雨果等作家
开始追求一种新的体裁，既然时间上没有了因果联系，他们就诉求于
空间中的并存关系，想要在同一个场面之中，同时表现出权贵阶层的
威严、背后势力的操纵、游民阶层的玩乐，还有底层人民新找到的这

种梦。他们认为，这种新的体裁就是戏剧，因为它可以掺进各种各样的体裁，掺进各种不同的处境、各种壮观的行动、各种个人的情绪，用雨果一句话说就是，“舞台上互相掺杂的场景，也同样掺杂在生活当中……那边的人在组织暴动，这边的人却在谈情说爱”。[10]

他们对戏剧寄予厚望，认为这种新体裁可以让集体得到感召，但它只是空有声势。新社会的新生体裁并不是戏剧，也不再有公共的舞台。这种新的体裁，就是小说，它的写作，只给那些读者自己来读，读者也不在乎它有什么教益。当然在小说里，作家也想讲出一切，表现一切：社会所有的阶层、每个阶层的典型人物、人物所持的品性、人物所生的情感、人物所遇的事情。但作家的这种表现欲，却很容易变的无力施展。比如，巴尔扎克为了写出现代都会的各种势力，把《十三人故事》写的充满黑暗色彩，他夸张的写道，这个社会里的阴谋家“可以进出所有的沙龙，可以打开所有的金库，他们的手伸在大街上，他们的脚可以在夜里踏进任何人的家门”。[11]但是，那些横行社会的人物，在这三部曲的每一篇里都是尽遇失意，而小说的结尾，也都只有几句讽刺：金目少女惨死人手，小说结尾却是一句调侃，说她死于肺痨；朗热公爵夫人最后自杀，人们发现她的尸体时，只说这曾经是一个女人，而现在什么也不是，这具尸体最好扔进大海，将来她只能当作读过的书回忆一下；至于黑势力“吞噬会”的头目法拉格斯，他最后失去了爱女，小说结尾写到，他老态龙钟地站着不动，前边有人玩着滚球，他好像怕打扰比赛，就不敢再往前走。这些社会的主宰人物总是失败，而在巴尔扎克看来，这恰好说明这些人物对行动的彻底放弃：小说中的人物，像是无冕之王，他们“可以在这个社会从上到下来去自如，他们决不甘心在其中成为一个固定人物，因为他们本来就能在其中为所欲为”。[12]

所以说，为所欲为的能力，最后也让人无所作为，让人不想当任何人。这个多少令人费解的逻辑，正是由文学彻底揭露出来。现在的文学，关注所有的事物，在文学里面，不管是贵族后代还是农家子弟，
74 不管是权力中心人物的宏图伟业，还是外省偏僻生活的细微小事，这一切都受到平等的对待。有些哲学家和批评家提到文学的这种无所作为，还经常谈起小说里一个代表人物，也就是梅尔维尔笔下那个书记员，对工作总说“我不想做”的巴特比。巴特比这个人物总是不作选择，不过，他并没有那么特立独行，在《红与黑》里我们已经见过，在德·拉莫尔侯爵家同样做着秘书工作的于连，他那一连串的冲动行为，跟巴特比其实没有什么两样。突然之间，于连的行动中也没有了选择：他不再属于此前的世界，不再一直作着选择，不再一直算计选择之后的结果，不再装模学样去做政治考虑、与人争出高低、博取女人感情。他唯一失去理智的这次行动，让他付出了相应的代价，将他的处境一下逆转，让他只有安于他的“理想生活”，什么都不想去做。巴特比的形象跟这并没有什么差别，所以，我们不用像德勒兹那样，把这个巴特比单独拿出来，当成我们的新救世主。巴特比总说的“我不想做”，并不代表只有他知道怎样在处事态度上超脱常规，也并不能教会所有人面对人的共同处境。什么都不想做，其实是属于文学的原则，文学正是凭借着它，推翻了美文经典的主宰，也推翻了以前区分地位的层级。文学不想只写某种场景，不想只写某个主题。在文学中，一切都可以引起人的兴趣，一切都可以被任何人读到，一切都可以被执笔的人写出。不过，另外的一种新思想，却背弃了这新文学的原则，它认为谁都可以拿笔来写，谁都可以有任何享受，谁都可以有任何抱负。而文学的为所欲为本来是指，书中那些操纵社会的全能人物，也只是它的构想，他们的各种谋划会在书里突然破灭；那另一种

思想则与此相反，在过去的革命年代里，它声称人们都属于第三等级，在社会秩序中毫无地位，所以最后必须有所作为，这样的说法不久就被编进歌里，被无产阶级唱了起来：“不要说我们一无所有，我们要做天下的主人！”

人们常说，引起了这种无尽渴望的，是那个年代的宏大叙事。的确，那时人们为了建立或推翻社会秩序，作出很多总体论说，在进化论的基础上，推出了历史目的论，提出了促进社会演进的方案。而在文学上，当时也有大型的小说系列作品，想写出一个完整的社会，囊括社会各个阶层，比如描写一个典型的大家庭，或是一群互有联系的个人，通过他们的变化，揭示其中的法则。但是，社会学的政治叙事， 75
文学的“真实”叙事，这两者之间并没有一定的联系。文学靠着写作的无限可能，把这个社会化的新世界也描写得皆有可能，而在这样的文学面前，那种只谈社会演进的宏大叙事，就变的毫无意义。比如《红与黑》里，于连在监狱中找到了幸福，这时他面临的只有死刑，他想要提升社会地位的那些设想已经彻底消失。反过来说，他的这种人生转折，就让作者之前所写的那些阴谋都成了空话，也让社会再无余力可以发挥。这种社会失去力量的表现，也出现在另外两部系列小说里，也就是巴尔扎克的《人间喜剧》，左拉的《卢贡－马卡尔家族》。左拉这系列作品，描写的就是“第二帝国时代一个家族的自然史和社会史”。不过，左拉的小说结尾带有几分滑稽，积极面对了社会力量的空虚：最后一部小说里，家族一员帕斯卡医生，曾去精心制作这个家族的族谱，把整个家族的经历调查得一清二楚，写就大量卷宗，塞满了办公室的书柜，而他去世之后，他的办公室却被用作他的不伦之子的护理室，柜子里的卷宗也换成了婴儿用品；过去的卷宗被付之一炬，新生的婴儿在嗷嗷待哺，就像德勒兹将巴特比的故事看成

救世之歌，左拉小说里这个场景，则是完全不同的一首赞歌，它好像为人们证明，没有意义的一段生命虽然已经逝去，但生命无论如何还是在延续。在这样的文学作品面前，那些革命理论所说的历史运动，最后都会变的无力：财产私有带来的空前混乱，金融贵族、私营业主、暴发农民的地位上升，空想城市提供的自由行乐，工业剥削导致的苦难和叛乱；这些社会理论和集体行动中才有的未来，在文学中全都消失不见，而文学同时揭示出的，是生命的本无意义，它让人的意志可以无所欲求地坚持下去。文学如此，并不是为了对抗社会理论，文学只是揭示出了社会理论的反面：它把新生的社会理论开放给自由的未来，把新生的哲学献给无需欲求的生命意志，与此同时，它也彻底瓦解了过去社会和言说的那些层级。

司汤达写出《红与黑》的这一年，神授君权的新任国王被人民赶下了台，而于连的这一番经历，却给我们带来一个不一样的发现：底层青年的幸福，并不在于征服社会，它在于无所作为，就在此时和此
76 地，无视社会层级的屏障，放下就在面前的苦恼，用纯粹的感受拥抱平等，不加算计地共享这可感的一刻。而在大革命以前，在巴士底狱被攻陷的十二年之前，卢梭在《独步漫想》里已经告诉了我们这一点。革命的理想和卢梭的漫想，它们之间的矛盾，不需要在此多说；这里我们应该注意的是，小说流行起来的时候，它经常露出相反一面，它写到了让人无所欲为的幸福，还有让人悬置其中的一刻，这时人只感到他完整的存在，让他既不为过去而承受痛苦，也不为将来而忧心算计。对于连来说，他在临近死亡的时候，才有了这样的感受。而临近结尾的这段情节，却给小说带来了新生。小说开始写到各种各样的细微小事，在这些小事中，即使最单调乏味的生活，也能让人看到生活深刻的底层，这样的小说，也就不用再给人指明那些因果联系，不

用再去推导个人和社会的变化。后来，小说的这种能量，被用进了两类体裁。第一种是散文诗，它为了扩大感受的呈现而去掉了行动，把整个世界浓缩为细微的场景：比如波德莱尔《巴黎的忧郁》，其中写到一位老妇人独自来公园消遣时间，以及穷人家的孩子如何痴迷新咖啡馆外的灯光。而第二种体裁是某类小说，它把人物的行动写得极为简单，这样就能让他们突然悟到日常生活的一成不变，然后再让他们在迷茫中走向尽头，或在单调的重复中经受痛苦：比如莫泊桑的《散步》，写到一个普通的公司雇员，他下班时天气很好就去散步，而这唯一的一次脱离常轨，让他发现自己的孤独后不堪忍受而自杀；还有莫泊桑的《珍珠小姐》，它写到一个女人承受了多年的生活之苦，因为与她相爱的人就在身边、却已经跟别人结婚，她的感情只流露了一个瞬间，但又不得不藏在心里；[13]再比如，契诃夫的《某小姐的故事》，写到一个结婚多年的女人，她面对平淡的生活，想到爱情和幸福都成为了过去，难过得哭了起来，还有契诃夫的《困》，写到一个给人当保姆的小姑娘，她为了照顾小婴儿一直无法入睡，终于在一念之间将他扼杀。[14]这些现代小说兴起的时代，有着互相分开的两面：一方面， 77
它是混乱的革命时代，它想依靠思想，来理解和控制社会的变动；另一方面，它也是不作干涉的时代，它把那些变动都缩写为书中的一个瞬间，让任何人都能享受这里的平等，也能享受人们不同的命运。而新式的小说，正是诞生在这个时代偏差中，在它诞生的故事中我们看到，社会环境的空前剧变和底层青年雄心壮志的些微扰动，这两者是怎样联系起来，导致他彻底背弃了行动的逻辑。

79
第四章　新世界的诗人

1841 年，波士顿 – 1855 年，纽约

我们有了时间和自然的许多馈赠，但我们还没有时代需要的那个人，没有新的信仰，没有人及时出现，来调和现在的一切。但丁受人称颂，因为他曾以过人的胆识，把自传写成隐晦的巨作，并在其中包罗了万象。但在美国，我们还没有这样的天才，能用他独断的眼光看待一切，能清楚认识到我们的素材具有无与伦比的价值，能由衷赞美我们这时代的蛮荒和物欲，就像他又看到了荷马史诗里的众神狂欢，又看到了中世纪的繁荣，又看到了加尔文神学的新兴。我们的银行和税收，报纸和密谈，循理论和一神论，在平常人眼中平常无奇，但过去的人们正是在这样的基础上，建起了特洛伊城、德尔斐神庙这些奇迹，而我们的现在，也会很快像它们那样逝去。我们的踩滚木游戏，[1]我们的木桩和它上面的政治辩论，我们的渔业生产，我们的黑种人和土著人，我们的过于自信和我们的不负责任，嚣张的坏人和弱势的好人，北方的贸易，南方的农耕，西部的开拓，俄勒冈和德克萨斯的并入，这些都还没人歌颂。但在我们眼中，美国就是一首诗；它丰富的地势给人多彩的想象，它只等人来赋上韵脚。

爱默生这段话的原文，题目直接定作《诗人》，此文发表在1841 80
年末、1842年初的系列讲座上，而讲座的主题定为“时代”。[2]后来爱默生把这篇文章精心修改，刊印在1844年出版的第二本《散文集》上，而在当初，他在波士顿共济会会所当众发表本文时，并没有多少听众认同他讲的这些信仰问题。人们不知道爱默生为什么转变思想，为什么不再追求英国式的博学知识，不再向往古希腊、古罗马的成就，而去寻找新的信仰、新的诗歌，来表现他提到的这些事物：东部沿岸的渔业，西部内陆的开发，满篇俗事的报纸，参选政客的辩论，埋头业务的银行。不管怎样，爱默生倒是很会挑衅听众，不仅这一次，以前他做一神论牧师的时候，就经常表现出这种职业精神。他曾不止一次告诉听众，不要再学前几个世纪的样子，不要再管欧洲那些高雅的文艺，不要古希腊的廊柱，也不要哥特式的浮华，人们只需要关注这个现在。他在哈佛的一次演讲已让同行深感震惊：“我不管什么叫伟大，什么叫渊源，什么叫浪漫；我不管意大利人怎么办，阿拉伯人怎么办；我不要什么希腊艺术，什么法国情调；我要的是平常，我想研究和学习的就在身边，就在底层；只要让我洞悉这个今天，过去和未来的世界随便你们怎么办。”[3]这里我们应该注意：爱默生讲这段话的时候，伦敦还没用钢铁和玻璃材料来建水晶宫，巴黎还没有赶在世纪末兴建埃菲尔铁塔，纽约还没有建起成群的摩天大楼，俄国也还没发生未来主义和构成主义的革命，这是早在1841年的波士顿，“高雅”文化的中心，这里的许多学者和高雅人士热衷古代经典，文化紧随法国，人们爱去意大利度假，顺便寻访古代遗迹和文艺复兴名作，但正是这个地方，让爱默生最先形成了这种观念，这种很是激进的、比较完整 81
的现代主义观念，让他构想出这种新诗人所写的新诗歌。

我们还要注意，这些话背后也有些矛盾。爱默生尽管讲到这些，

但他本人并不关心银行经营、政客作秀。在他看来，那些不是人应做的正事，一个人最应该的追求，是去发挥自己的天性。爱默生喜欢乡下生活的宁静，是因为他在那可以一个人思考，可以找到同类人交流，他不是真想去乡下跟渔夫打鱼、伐木为戏。爱默生在一生中，从未去过美国南方的种植园。至于西部的开发，德克萨斯和俄勒冈的合并，他也只是从报上得知。而且，他提到这些事物的时候，并不是在抒发一个人面对民族新兴、疆域开发的那种感情。他重点讲到的，是诗的一种转型：他说诗要关注现在，不要从重大事件、诗的传统来看现在。这种诗在创作上，不要参照历史，它应该来自不同地区的同时存在：就在这片领土的不同场所中，有着丰富多样的各种活动。这种诗的形式，也不必拘泥诗的传统，它应该来写这些活动共同进行的节奏。

不过我们不要误会：这种新诗歌的共同节奏，虽然是写这个新世界的物质活动，但它完全是精神上的。爱默生在《美国的学者》文中说，新的诗人要放弃欧洲的高贵传统，要摆脱那些规范，但这个理想，最终只为启发“简单纯粹的人，他坚定不移地扎根于自己的直觉”;[4]爱默生的宣言，尽管有些自傲，但他并不像那种开拓了新大陆的人，沉醉于自己的物质创造。他的态度正好相反：他让新诗人去关注美国现在的物质活动，是为了反对现实的物质崇拜，反对它过于经验主义和感官主义的英国传统。爱默生对诗的追求是，只让那些物质性的东西尽到用处，不去具体干涉它们的归属，然后在这个世俗的世界之外，另表现一个世界提供精神享受。本来，所谓的物质主义（matérialisme），就是一种二元论，它把物质和精神分开对待，这样就把生活之物从所有的物中分隔出来。而美国诗人应该做的，就是把工
82 作世界和平常生活中世俗化的物，带回思想的生活和完整的生活中。这样做，就是反对英国感官主义的主宰，发起一种精神的革命，这种

精神革命，正是那些德国哲学家在法国大革命时期提倡的革命。它去掉了任何可感现实的遮蔽，让人在思想中得到精神生活的解放。爱默生说过一段话，也反映出他想要平凡的美国生活得到歌颂的要求，这段话虽然看起来有些玄妙，但其中的含义还是一样："我们就是符号，我们就生活在符号当中：工人、工作和工具、文字和实物、出生和死亡，这些都是象征；但是，我们会为符号所动，而且我们因为过多考虑事物的实际使用，我们就不知道它们本来还是思想。但诗人有一种深入的察觉，他可以让事物隐去它们本来的用处，让它们发出注视、作出表达，让它们不再是沉默的、无生气的物体。诗人察觉到的，是从符号上脱离的思想，是其思想的持久不变，是其符号的偶然呈现和流变易逝。诗人就像神话英雄林叩斯（Lyncaeus），有透视大地的眼睛，所以诗人看世界，就像看穿玻璃，他让我们看到事物本来的排列和联系。这是因为，他用他更深的察觉，可以更好地接近事物，然后他就看到了事物的流变和转型；他就发现思想有繁多的形式；他就发现每个生命的形式中，都有一种力量使它向更高的形式提升……那些动物层次的活动、性爱、进食、妊娠、分娩、发育，这些符号让世界通过它们进入人的心灵，让人在世界上经受一些变化，然后去呈现一个全新的、更高的实在。所以诗人是从生命创作形式，不是用形式创作形式。"[5]

爱默生这段话的含义，就是德国观念论哲学的关键所在。这种思 83
想，在英国曾被柯勒律治和卡莱尔（Carlyle）引进，而爱默生这些所谓的"先验主义者"（transcendantalistes），也对美国社会提出了这种思想。当时美国的物权精神，与加尔文教的束缚、洛克的经验论结合到一起，形成了认知和社会的自我封闭，所以爱默生等人就提出一种新的生活信仰，来打破这种自闭。爱默生这种先验论，它的由来其实

很容易解释。开始是康德，用他的先验论哲学划出两个分割：一方面，他分开了现象和物自体；另一方面，他提出的审美判断，也打破了以前的两重界限，一是对可认识的事物的限制，一是对可享受的乐趣的限制。康德致力于作出这两个区分，但后来某些人却与他相反，想把这两种分割重新合并起来，通过审美观照（contemplation），把从现象得到的有限认知推定，作为绝对的认识。他们为了作此证明，还用到《判断力批判》的一段。在这一段里，康德讲到语言的密码，自然正是靠它，才能对我们作出象征的讲述，让我们去发现自然那些美的形式。[6]这种语言密码的说法，很快引来诺瓦利斯（Novalis）的回应，他将其引申，把所有的事物看成一种语言编码，又把语言本身看成一首没有边界的诗。康德这种说法还影响了青年时期的谢林，他在《先验观念论体系》中，在康德这一思想基础上，重点讲到了艺术的认识活动，不过他的角度，是把观念论的批判传统联系到新柏拉图式的玄学："我们所谓的自然是一首诗，它被一种谜语般的奇妙文字封藏其中。不过，这种谜题也可以自行解明，只要我们认识到精神在其中的旅程：精神为奇妙而困惑，所以要去寻找自己，要去逃离自己。正是通过这个过程、对这个可感的世界的接触、正如对字词的接触，感觉才能把握自己。这就像说，我们只有透过一层半透明的薄雾，才能看清我们
84 向往的梦幻国度。任何美的画作都能说明这一点：在它这里，真实世界和理想世界之间的无形屏障就不复存在……"[7]

两个世界之间屏障的消除，这一点，即是卡莱尔"自然为本的超自然主义"（surnaturalisme naturel）的根本，也是爱默生为新诗人提出的目标。在爱默生看来，诗歌是事物面前的镜子，它要给人创造的所有事物提供一个形象。爱默生把诗歌比作"应该带上街头"的镜子，[8]他这个比喻也有别人想到，比如与他大不相同、毫不热衷神秘的司汤

达，也在小说的引言里借用圣·雷阿（Saint-Réal）这个意含真实的名字，写过类似的一句。不过这处雷同并非关键，我们需要了解的是这面诗歌之镜的作用。这面镜子，并不是通过折射，照亮事物的形象。它是用它擦亮之后除尽尘埃的表面，让日常生活中的事物映出它纯净的形象，让事物不再有它的用处和归属，把事物列进天赐的秩序，这个“序列”（procession），就像新柏拉图主义创始者普罗提诺（Plotin）所说，是可感事物所从属的超感觉的秩序。不过，与此相反的说法，却也能成立：理念世界并不在彼岸，它本身就是我们这个生活世界。这种观点，也是来自那些观念论哲学家：诗歌不是一个提供各种珍稀感觉的世界，它不是特别的人才能感受，不是特定的形式才能表达。诗歌是开在生活形式上的花，它表达的是集体和个人的存在方式中本来就有的一种诗性。诗歌可以存在于诗中，这是因为诗歌本来就存在于自然的众多形式中，只等被人发现。它存在于自然的众多形式的“沉吟”（*precantations*）之中：大海、山峰、尼亚加拉瀑布，或是一片花圃，从这里面，善听的人就能听到其中的诗，然后把它写成文字；[9]螺壳的递进就是一段旋律，风暴的发作就是一首狂暴的合唱，夏天的收割就是一曲宏大的歌谣，同样还有，一片草叶，一滴水珠，好像 85
“微型的海洋”，[10]烤在火上的肉，煮到沸腾的奶，一家店铺，一把耕犁，一册账本。[11]诗歌也关联着那些农夫、马夫、车夫、猎户、屠户，诗歌就存在于他们的感觉、动作、性情当中，他们“用他们的生活而不是字词”，[12]让自然的象征之力得以歌颂。最后，诗歌也存在于字词当中，每一个字每一个词，都是一首无声的诗，都意味着它与其他字词之间、与可见事物之间的独特关系。

这里爱默生进一步发展了他的观点，不过他的基本看法，认为诗人是符号的创作者这一点，是沿用了卡莱尔的想法。卡莱尔本来说的

是，精神世界的那些符号，表现在自然的秩序当中，要想发现它们，就要通过一些旗标、徽记、纹章，通过艺术作品、典型的英雄人物、时髦人士的打扮。[13]但爱默生认为，精神世界的符号其实随处可见。所以诗人要做的，就是唤起语言的力量，让人借此对精神世界产生共同的体验，这种力量本来是潜藏的，它藏在任一行文字中，事物的显现中，日常活动的开展中。所以诗人就要把文字和事物翻新，用文字表现出事物的语言本性，用文字的可感之力联系起生命的活动。诗人这种命名工作，不是创作艺术作品。他根本不用把作品做得好看。他创作的，是生活的作品。诗人给事物命名，他根据的是事物对自己的命名，事物对自身的象征："这种表现、这种命名，并不属于艺术。它是让第二重自然生在第一重之上，就像叶子生在树上一样"。[14]

86 但爱默生的思想也有一些矛盾。他的想法是，让这种属于美国的诗，摆脱古典的诗歌传统，丢掉荷马的英雄崇拜，不接受过去的遗留，也不要古希腊式的门面，他认为这样就能让创作与新世界合拍。但是，他这样反对古典时代的残留和影响，他就好像德国那些观念派和浪漫派的哲人诗人，是在提倡另一种古代、另一个希腊，比如席勒根据古希腊讲到素朴的诗，还有黑格尔讲到史诗即"人民生活的写照"，这些说法提出一个本就诗意的世界：这个世界里的生活，还没有劳动的分工，还没有分出普通音乐与英雄史诗、世俗生活与宗教信仰、公共生活与个人生活、作品述说与民间创作。爱默生为美国提出新的诗歌，就像这些德国哲人和诗人重新提倡希腊精神。但问题就在这里。爱默生期待的美国诗人，也要像德国改造古希腊的诗歌一样，面对相应的问题。席勒说，素朴的诗，它来自于过去那个文化还未脱离自然的世界，相对而言，现代的诗，已经变成了感伤的诗，它植根于这个世俗化的世界，这个世界里已经有了劳动的分工、各种活动的层级。这个

世界里，诗歌也成了一种分化出的活动，它写的是各种事件、思想、形式，它讲究特有的节律，它还是一种嵌上了裂痕的活动，它知道它已经不再属于共同的生活。针对这时诗所处的隔离，席勒提出未来的一种诗，一种理想的诗，它将在思想的世界里找回物质生活中失去的统一。但是，席勒这个设想受到了黑格尔的反对，黑格尔认为，这种理想之诗的说法本身就有矛盾。那个思想的世界，它想求得自身的统一，就必须与诗相脱离。因为诗歌里的思想，仍是未被解明的思想，这是因为，诗歌跟所有的艺术一样，它能给共同生活注入活力，是要通过另有不同的一种实材：建筑和雕塑要用石料，绘画要用各色的颜料，诗歌也要另找想象的材料、隔出一刻的限制。所以诗歌只能适应过去的世界，那时世界还没有失去它的诗意，那时的思想，还没有从图像的世界里，分离出对自我的认知形式，也没有从人们直接的关系 87
中，分离出理性的治理。所以说，在现在这个理性化的、失去诗意的世界里，所谓的理想的诗，就只能是自身的空想，它表现的特殊意义根本没有实质的内容。

但整个 19 世纪，从政治局势和艺术创作上，都像是在否定黑格尔的结论，以前的诗歌形式没有在此终结，近来的革命乱局也远没平息。黑格尔的结论被否定的地方，是他对现代世界的一种看法，他认为现代就是说，思想对世界的认识终于与时代同步了。但有人说，我们的世界从没跟思想同步，他们还经常想通过这个否定结论，让聚集的群众和孤立的诗人认识到革命势在必行。而这个现代，它的意义到底是什么，这个问题上我们必须考虑到：所谓的现代主义，不论艺术上还是政治上，都没有欣然肯定现代带来的那些创举、电力、高楼、交通。现代主义本来是要否定这种现代性：它否认当时的世界有了同步的思想，也否认当时的思想有了同步的世界。这个否定引出了两种理论。

第一种理论，针对的是一种分隔：当时的世界结构中产生了分隔，而它必须被消灭。这时人的能动性已经富有潜力，但却没有被人掌控，它受限于崇神的宗教信条，受制于国家的管理体制，服务于资本规制的生产；而未来的预兆只等我们去解明，我们需要去认识过去的革命、去认识这时工业和殖民的畸形发展。通过将来的革命，我们就能打破客观世界的封闭，夺回我们主动的潜能，解明过去和现在的迷象。1843 年，青年马克思给朋友卢格（Ruge）写信提到这些看法，他说“我们只需自省，别的都没有用”，他认定这个现代需要革命，随后把这种观点写入《德法年鉴》（*Annales franco-allemandes*）。他当然不知道，他也从未发现，就在之前一年，就在欧陆对岸，同是继承了康德先验思想的爱默生，也用到跟他一样的说法，提出新诗人的使命：
88 “所有人都靠真相活着，都想有所表达。所谓爱情、艺术、贪欲、政治、劳作、娱乐，都是我们在试着讲出我们苦涩的秘密。人只拥有半个自己，还有一半是他的表达……要感受每个新的时代，都需要一次新的自省，而这个世界，就像一直在等它的诗人到来。”[15]

马克思提出这种分隔，又指出时代不够同步，他认为现代世界有着时间的错位。1843 年，青年马克思在德国分析政局，他针对这种时代的错位，指出革命必将到来，必将改变当时的局面。这种错位就是说，当时德国哲学已经发展出人类自由的一套思想，它已经超越了法国的政治革命诉求，但在德国，那些黑格尔的学说却丝毫派不上用场，无法改变德国当时封建和官僚统治的恶劣状况。所以通过一场革命，德国才能超越法国的政治革命，直接发起人类的革命。但要发起这种革命，德国还是要学习法国，像那些革命斗士一样，不用任何理论来分析时局和指导行动，只凭无知无畏的行动去改变世界。

相比起来，爱默生提出的革命，并不追求集体的解放。它只号召个别的人，让他们为共同体提供感觉和享受，让这个共同体找到它在精神上和感觉上本来富有的力量。担此责任的就是诗人，他能在“片面的人们中间代表完整的人”，[16]他可以用文字联通事物，让这时代的人从中感到共有的力量，感到这个物质世界中无处不在显现的精神。而且他让人们感到的，是共同所有的力量，不是专属于他的力量，不是他个人的艺术才能。他可以给事物命名，是因为他“亲自深入众多形式中弥漫的神圣气氛（*aura*），并且为它伴奏。”[17]所以说，诗人之所以是完整的人，就是因为他能发挥自己的能力，把每个特别的可感形 89
式、把语言中的每个字词，都溶进整体的气息。而且他具有这种能力，是因为他借用了集体经验的潜在力量，是因为在他眼中，这片新大陆的蛮荒自然和多种形式，还有各色人群在此探索开拓的活动，这些都是神奇的意象。这时的美国，有伐木工在劳作和娱乐，有无畏的开拓者在拓平荒地，这些本不相干的人也参与进了公共事务，让这个舞台上没有了建国者定下的规矩，让舞台上不只是那些拥有产权的开明国民。这时的美国，有那些波士顿的绅士（*gentry*）追求自由思想，也有许多黑奴反抗压迫逃出南方的种植园，这片大陆上充满混乱、对比鲜明的景象，向我们揭示了一种各色掺杂的现代性，这种现代性，完全不像那位哲学家马克思所说，是在普鲁士政府的专制统治下备受压制。正是这样的美国，给出了当代的明确形象，它是时间各个错层间的冲突，它是精神和物质间深刻的距离，因此精神才去探索众多具体的人，物质才在喧嚣不安中寻求思想。正是这时的美国，赋予了诗人新的使命，他将发挥希腊传统的余力，像荷马史诗那样在物象中注入力量，他既会表现英雄阿喀琉斯战斗中的暴怒，也会表现出他神盾上镌刻的各种活动的形象。最后，正是这时的美国，赋予了诗人这个使

命，让他去构造一个名副其实的共同体。

所以说，这个现代诗人、这个新的诗人，他要在创作中，表达出美国的荒蛮所显现的精神实质；他这样表达出共有的精神力量，是因为他让一切物质现实、一切世俗名称都化作自然的象征。所谓的象征，并不是形象地表达抽象思想。它是从整体取出的一个片断，它仍带有整体的力量，它带有这种力量是因为，它的独立表现是根据实物而来，它能与其他片断构成联系，这些片断之间贯穿着整体的气息。这种将来的诗，可以把两种矛盾说法总结到一起：它可以称作理想的诗，因
90 为它去发掘各种事物和多样的现实活动，揭示其中暗含的精神力量；它又可称作现实的诗，因为它不承认精神属于专有的世界，它只是借精神的空间来统一各种形式和各种可感活动。同样，这种诗还能融合另一对相反说法。它可以称作象征主义的诗，因为它展现可感事物的画面，是一张纸面，列布着“星辰般的字母”；[18]它又可称作纯然一体的（unanimiste）诗，它之所以让事物现出诗意，是因为它表达出了事物联系着的生动整体。以上两种说法，在诗论（poétique，即诗歌创作，或称“诗法”“诗学”，也可泛指艺术创作）上当然有所不同。象征主义的诗强调，诗有第三方的作用，所以诗才能向一系列形式中导入力量：比如马拉美说，诗是“从第三方角度切入”，才“澄清了各种形象间的联系”。[19]梅特林克也提到，开启心灵世界的，是一个“第三方的人物”，正如在易卜生的戏剧中，因为这个角色的存在，那些剧中人物平常的对话，就像“在逝者住过的房里，聊着天气下雨还是放晴”。[20]与此相对，那种表现整体的诗，只是通过文字和形式的堆叠，传达其中无穷无尽的力量。在这两种诗的时代，马拉美的创作是前者的代表，苏联导演吉加·维尔托夫的创作是后者的典型，但他们也常常并用两者特有的表现形式和表达效果，这里有两方面的原因。第一

个原因是，象征主义的诗，也是一种平等化了的诗，它把象征力量赋予所有事物和所有的现实关联，它不像传统的诗只把这种力量导向某些高层的联系；另一个原因是，以上这两种诗，它们都基于同一种诗的能力：它们可以“从每个可感实在中展开双重的意义，也可以说，从中展开的，是四重、八重、更为多重的意义”，[21]而且这两种诗，都可以从每个可感形式中发现超越感性的力量，发现通向无限的力量，将形式带至它的彼岸。这个彼岸可以解释成所谓的“序列”，它将会
无限扩展，把所有存在都带入同一种运动；这个彼岸，也可以解释成 91
所谓的“第三方切入角”，从这个角度来看就可以跳出原来的那些关系。而且，这两种诗都给实在的物以更高意义，让物脱离了各自功用的限定，让物带上了集体的力量，让物成为了一种代号：它标志着，这个共同体的物质生活有了相符的精神，这个共同体的观念也有了相符的可感现实。这样的诗，让每个事物都超越本来所是，而且这样一来，这种诗好像也超越了本来的艺术，好像它要变成一种新的经济体系，要把主体、文字和事物带入一种新的流通。

所以我们发现，这两种象征主义和一体主义的创作，或者说，这两种民主主义和共产主义的思想，它们之间其实有着共通的精神，后来有位诗人领会到爱默生这些思想，把这种精神用到了他的创作中，这位诗人，就是惠特曼。1855 年，惠特曼的《草叶集》出版，随后他就收到爱默生的贺信，称他的诗集是“心灵和智慧集成的非凡之作，这样的创作在美国还从未有过”。[22]但是，爱默生周围的其他人，那些波士顿知识分子，他们却对《草叶集》大加批评，有人说这本诗集粗俗不堪，“淫秽无耻”，玷污了“人们心中至为神圣和高贵的东西”，[23]而且《草叶集》再版时，惠特曼竟擅自把爱默生的贺信印入书中自我推销，这也招致了爱默生的些许不满。不过，惠特曼对贺信的利用并

非关键，重点在他的这些创作。惠特曼在出版这本诗集前，只是一个与世无争的纽约记者，但他这部诗集却像是专门回应当初爱默生的思想，他的创作，正好符合爱默生在1841年波士顿演说中的设想：这个新的诗人，他描写的正是开阔的地貌和美国的人民，他表达的正是人
92 们正在创造的生动的诗。惠特曼说他这声“野蛮的吼声，响彻世界的屋顶”，他这种蛮性的想法，正是把之前那种诗的观念推到了极端，附上了野性，这种诗歌观念，正是来自于那些睿智的哲人和杰出的诗人：从席勒开始、经由谢林、黑格尔、柯勒律治等人，直到爱默生。在从前，荷马史诗对阿喀琉斯之盾所作的精彩描绘，已经不能重现，但现在，惠特曼的诗歌又淋漓尽致地发挥了这一传统，他也来这样描写世俗的各类用品和各种活动，在诗中描绘出低微、鄙俗甚至丑恶的各种事物。比如《草叶集》第一首诗《自己之歌》（*Song of myself*）里，惠特曼写到：农夫来看自家麦地，疯子被人抓去病院，脸庞干瘦的排字工翻来覆去地嚼烟，肢体畸形的病人被绑上手术台，截下的肢体掉进桶里发出可怕的响声，混血黑人姑娘被人出价竞拍，酩酊醉汉靠在酒吧炉边打盹，机械工人挽起他的袖子，驾驶马车的车夫载着乘客飞奔，一头卷发的农民在甘蔗田里翻土，铺路的工人在用全身力气锤地，牧民在把牲畜赶向市场，小贩也把货物装起背上，烟民在尽情抽着鸦片，妓女在跟人对骂脏话，瓦匠大声要着水泥，渔民钓着狗鱼，猎人在捕浣熊，这类描写还有许多，而且惠特曼还特别写了几笔，夹在这些人物当中：一个女低音在平缓地咏唱，一名助祭正接受圣职，一位鉴赏家看着画廊里的作品，一个总统召集来手下的大臣。接下来，在当时还没题目的第二首诗《职业之歌》（*A song for occupations*）里，惠特曼也作了别开生面的一番铺陈，他写到奴隶的脚镣和铁匠的砧板，还写到谷物和肥料、泥灰和陶土、饮槽和料桶、刨刀和刨床、铁砧、

夹钳和锻锤；铅锤、泥铲、脚手架；航海的罗盘、拴锚的岸桩；火枪的弹药、药垫、雷帽；外科、眼科医生的医箱；切割木材的汽锯、棉花绑成的捆包、屠夫手中的砍刀、手控的印刷机器、胶制和纸制的物品、玻璃工人的釉彩和胶锅、鞋匠的鞋锥和膝垫；桌球和保龄球等游戏、花样繁多的女性饰品；蒸汽机平衡杆、碎木屑的篝火、已打好的 93
棺材、肉铺里的牛肉、女帽上的缎带、女装用的图样，一美分小报的招人广告。除了这些，还有上百种类似的物品，它们在诗里显出了市场定价之外的价值，在诗人的心灵里不顾本来价值而被接纳。有人批评惠特曼说，他这种诗像是一件一件的叫卖货物，但这个批评对惠特曼根本无关痛痒。惠特曼本来就想被看成这样的人，本来就想在市场上摆出这些最为鄙俗又最为高贵的商品，比如惠特曼写到一个黑奴，这个“神奇的生灵”，他的身体强健令人赞叹，他的眼中闪耀着生命，他的灵魂在心里涌动，他的价格没有买家可以给出，“因为只是为了等他出现，这个地球已经度过了未有动物植物一丝生息的千万亿年”。[24]而这就是惠特曼这样写诗的目的，他就是要协助这场商品竞拍，因为本来的商人对买卖还不够了解，他没有给出商品应有的价值，只会评价商品的实际功用、按照市价折算商品定价，这样就无法认识到，每个存在、每件事物本来都有一种额外的价值：这是它们的平等蕴含的价值，让它们所处的局部世界归于整体，让它们与众多存在发生永无断绝的联系，让它们融入永不休止的整体生活。

所以说，惠特曼这样“叫卖商品”，其实是反对商品买卖，他让物品不再限于使用和交换，让每件物品有了它的空间。这个空间，让物品摆脱了过去层级中的定位，不再只有“它本来的用处”，这样，所有事物就都列入一个宏大的“序列”，序列中各种物质现实也属于精神。因此，正像爱默生所说，惠特曼不断列举世俗的各类物品、各

种活动，是在追求精神：他对象征地运用自然，从而不再区分低劣和崇高、真诚和猥琐。“细微和低贱的事物，也可以是宏伟的象征。说
94 明道理所用的事例越是低贱，就越发人深省，越让人记忆深刻。”[25]惠特曼不断列出共同事物的共有名称，这也正符合爱默生对诗人的要求：诗人只用给出事物的名称，因为对一个“擅于想象、心思活跃的人”来说，像词典那样“单是列出字词”就足够让他发挥联想，只要“用上一列新的思想联系，那些低俗之人眼中低俗和粗鄙的事物也会放出夺目的光彩”。[26]而惠特曼的“叫卖商品”，就是在作新的联系，用这种联系补救所有事物的丑恶和低俗：“如果说，事物显得丑恶，是因为它们离开了、摆脱了神性的生活，那么诗人，就要把它们重新放回自然和整体之中……他对那些令人厌烦至极的事物，很容易就安排妥当。有人读了诗，当他看到工厂伴生的村镇和铁路，他会以为景色的诗性遭到了它们的破坏；这只是因为，这些艺术的作品还没有写进他们书中；而在诗人看来，它们都属于同一个宏大的秩序，就像蜜蜂的巢，或是蜘蛛的图形之网。”[27]所以说，惠特曼不断列举各种活动、各种事物、各种世俗的名称，就是在作精神上的补救。

因此，惠特曼不断的铺陈，并不是只重物质层面、没有深刻用意，他并不是迫不及待地把这些活动、物品写出为止。而他自豪地歌颂自己，也并不像那种个人主义者身在新大陆就不由得自负起来。他是要用源自德国的观念论思想，从整体上解救这个经验主义的世界：他要挽回一个可感的世界，在这个世界里，人的心灵可以从外在形式中看到一种神性的思想，然后把这种思想据为自己所有。惠特曼诗集最初的一句宣言，就体现出这种根本的颠覆，他写这句，并不是像一个美国佬那样头脑简单、粗野傲慢：“我自己歌颂自己／我将说给我自己
95 的，你也将说给你自己”。[28]惠特曼这句话，并非简单套用爱默生的那

句："所有人流着与我一样的血，我流着的血也与所有人一样"。[29]惠特曼在作品中，更为深刻地写出了爱默生《自立》的独到精神。惠特曼不是自我陶醉，而是像爱默生所说，他"一个人在创作的时候，是像一个高大无比的思想者、表演者在负责地创作"。[30]而且，惠特曼在自我肯定的同时，也抹去了自己诗人的名分。《草叶集》封面上，没有作者的署名。"瓦尔特·惠特曼"这个名字全书中只出现一次，而且是写在诗里，这就是说，他既位列其中又隐于整体。在提到自己名字的这句里，惠特曼形容自己是"一个平民""一个世界"，也就是共同体的一小部分。所以惠特曼把自己放到事物中间，就是用事实确证所有人的这种智性能力，而不是像大多数人那样放弃实行这种能力。他不再将事物联系到实用和经济的秩序，不再让个人限于社会分配的角色。在《自己之歌》未定稿中，惠特曼自我肯定的开头几句，更有解放宣言的语气：

> 我是你的声音——它在你的身上紧缚——而我让它开始讲述。
> 我歌颂自己，是为歌颂所有活着的男人女人；
> 我解放口舌，不让它再受缚于他们，
> 它开始讲述，借用我的口唇。[31]

惠特曼让自己完全处于所有事物之内，这恰是爱默生所说的写法， 96
这样就让身边的事物与遥远的事物一样，带上美感和神奇的色彩。[32]这种写法，让近远事物失去差异，让远的离人更近，让近的趋于无限。这里的拉近，就如同呼吸，吸入共同的气息。惠特曼在诗中，让诗人的呼吸联通事物的气息，让事物本身的呼吸联通诗中的文字，这样的诗，就直接形成一个共同体：

我自己呼出的雾气，
回声，水声，嘤嘤风声……川芎，合欢，枝桠和
蔓藤，
我的吐气吸气……我心脏的跳动……
我肺中血液和空气的流动，
我闻到绿叶和枯叶，海岸和暗黑的
礁岩，棚中的干草，
我听到我口中冒出的词句……词句飘散在旋流的
风中，
几下轻吻……几次拥抱……手臂环拥。[33]

所以说，惠特曼曾写匿名文章称赞自己，对自己这位诗人的出现加以赞赏，奉自己为“真正的精神主义者”，[34]这些话其实无可厚非。他把身体的呼吸看成精神的显现，用呼吸的气息联通所有的事物，这样就发现了其中蕴含的真理，发现了身体与精神的成立，因此他完全可以自称真正的精神主义者。而且，为让这段精神、身体的气息连绵延续，惠特曼没有对它作任何打断。正是因此，他只把作者之名写进诗里，让它自然融入诗的气息。也正因此，他把诗集封里的署名换下，换作自己的全身像：画像上的这个身体，他踏实的双脚支撑他的站立，他坚定不移地相信他的本性，他就是这样，让自己的健全和所有共同
97 事物的健全联系在一起。最初有评论说，惠特曼换用这张肖像，应该是有先验思想作为背景：“作者似乎为让这本先验诗集浑然一体，特意把他的名字从扉页上撤去，在这里换上他在银版上精确定影的相片。他这样无疑是认为，名字完全是出自偶然，而照片才能让人认识到本质上的存在，才能让他借以作出这些发言。”[35]惠特曼把诗集题作《草

叶集》，也是基于这种思想。这个书名，完全符合这些诗的创作理论：所有事物皆为平等，因为最卑微的事物也容纳着一个宇宙——“小草的一叶可以比得上星辰的运行”。[36]而且，这个书名本身的含义，也体现出一个平等的序列：诗集的这些纸页，就像许多草叶，它们可以来自任一株草木，它们是遍及各处的无名生命的流露。惠特曼在马拉美之前，已经遇到了“象征主义”的根本问题：为什么书这种可感现实可以传达它特有的思想？为了回答这个问题，创作所谓“纯诗”的马拉美采用了奥妙至极的方法，他用纸面上的诗行排布来模仿星辰散布的天空。而在纽约长岛土生土长的诗人惠特曼，则去发掘事物最底层的根基：他不用排字的纸面来探讨诗本身的问题，他只去发挥诗的表达力量，用它无穷的序列，向物质现实中贯注精神。因此，诗歌正可以称为无始无终。惠特曼把《草叶集》的前言分成两栏，模仿平常报纸的排版。这样的序言，并不是要推出新生的自己，它是要记录早已开始的一场言说。而序言第一个词特意大写，则是因为，这个词正是这些诗要表达的名字，这个名字正是要在这些诗中表达自己，它，就是“美国”（America）。在诗集当中，惠特曼也有意未作一处分隔。这 12 首长短迥异的诗都未加标题，惠特曼只标出了它们首尾相接的地
方，供人深吸一口气。第一首诗，从开篇一直挥洒近 60 页，后来才被 98
加上题目《自我之歌》，并分作 52 节。另外来说，惠特曼把所有事物和普通存在写入它们从属的宏大序列，这种诗，也开创了一种全新的写作形式。这种形式，后来被称作“散文诗”，有人为它找出一些源头：在美国，是马丁·法夸尔·塔珀《谚语哲学》（Martin Farquhar Tupper, *Proverbial Philosophy*）里的行事指南；在法国，则是阿洛修·贝特朗（Aloysius Bertrand）富有画面感的诗，据说是他的写法，后来启发了波德莱尔。贝特朗的散文诗有这样一篇，用婉转曲折的文笔写

出，这个世俗世界正让都市和诗歌经历兴衰往复的变化。但与此相比，惠特曼为美国写下的诗，更具散文诗的本质，他用连绵起伏的诗行，写出了英语特有的灵活多变。他用“散文诗”这种言说形式，解决了一个矛盾，那就是莫里哀的《贵人迷》里，主人公汝尔丹的哲学老师替他写信时无从选择的文体难题：不是散文的就是诗，不是诗的，就是散文。固执己见的布行掌柜汝尔丹两者都不想要，而出身底层的美国诗人惠特曼也是这样，“不要散文也不要诗”：他不想用记账一样的散文，让事物限于交易，也不想在诗的言说中讲究选材和用律，而与普通职业脱离关系。他的创作，虽然当时总被归为“先验主义”，但它其实已是典型的现代主义：它呈现的这些共同事物，既脱离了经济、社会秩序上的联系，也不再有诗的特别姿态里的造作。而且，惠特曼肯定物质现实，从而扭转了两个趋势，他让诗的传统免于终结，也让日常的散文不再自我封闭（马拉美《诗的危机》里说，散文语言的泛滥，像是报纸上“涵盖一切的报道”，“l'universel reportage”）。他还发明了一种新的标点用法，在《草叶集》序言第一段，特意只用省略号，并且在诗中也偶尔这样来用。这些省略号，既不分行，也非句逗，这就是惠特曼的用意，“不要散文也不要诗”，让事物之间自行联系，从而表明它们属于整体，揭示这些事物属于精神的真相。事物之间的这种联系，就是省略而来的联系：这些省略号，让众多细微事件略去了与日常生活的联系，让它们进入人们的生动之诗的连续整体。惠特曼正是用这些省略号，让人认识到所谓的理念，让人联想到所谓的无限，让所有世俗之物得以解放，并从内里联系在一起。

99 《草叶集》后来的版本没有再用这些省略号，各首诗也都附上题目，分成小节。不过惠特曼对省略号的用法，仍是最早、最有效的一种尝试，来进行诗的写作和视觉呈现，表现“现代生活”。惠特曼的

诗歌创新，作出了两重贡献。他的新诗，从两个方面更接近生活。一方面，他的诗转向内在：他把世界上各种景象的描述，重新带入新的言说形式；他也用新的言说形式，让文字联通他灵动的精神，联通他身体的呼吸。另一方面，他又让精神跳出自身，将它在重新集成的书页上展现。同时，惠特曼这些“自由诗”，也得到了象征主义诗人的借鉴，他们也用这种自由的节律，去摆脱传统诗歌诸多的实际限制，以表达诗性感受的理念内容。有很多象征主义诗人，比如法国诗人维雷－格里芬（Viélé-Griffin）、俄国诗人巴尔曼（Balmont），都译介过惠特曼的诗。不过他们来作译介，是针对象征主义诗歌的理念表达过于单薄，所以改换到自然主义和整体主义的角度，来关注惠特曼诗中实际的人、宏大的城市和多样的生活。随后在俄国，柯尔内·楚科夫斯基（Korneï Chukovsky）也翻译过惠特曼的诗，不过，直到苏维埃政权成立后，这些诗才被用作宣传，印成传单广为散播，以激励苏联红军和参加战后工业重建的劳动者。[37]除了被印成传单用作动员，惠特曼的诗在 1923 年圣彼得堡还出过一版，这本诗集的封面采用未来主义风格，封面上惠特曼的名字被写成俄文西里尔字母，形态像在跳舞，而背景画着摩天大楼，正中还有一面旗帜，半边是美国的星条旗，半边是像手风琴一样折起的红旗。惠特曼的诗兼顾了现代生活的物质、精神两个方面，所以他让语言符号可以直接联系到形象的图示。因此，惠特曼的影响，远远超出了爱默生的预期：后来不只有克洛岱尔
（Claudel）等人，采用了他的“诗节”（verset）；还有立体主义和未来 100
主义艺术家，把他的创作融入绘画、素描、海报，用各种形式摆成文字符号，以此画出现代的城市，或是劳动者对祖国前景的满腔热情。同是因此，惠特曼诗中的感情还感染了苏联的先锋电影导演。他们为让电影成为一种思辨（dialectique，或“辩证”、“辩证法”）语言，在

制作上极其严谨，但他们的影片还是饱含感情。比如，导演维尔托夫曾批评爱森斯坦（Eisenstein），说他的电影手法让“电影眼”中只剩资产阶级的电影叙事。爱森斯坦又反过来批评维尔托夫，说他影片里的叠加手法失去了思辨。不过我们可以肯定的说，维尔托夫的《持摄影机的人》（*L'Homme à la caméra*），去拍指甲修剪、魔术表演、流水线工作，这些丰富多样的劳动，与其说是来自马克思的《资本论》，更是源自惠特曼的诗，比如《职业之歌》、《阔斧之歌》（*Song of the Broad-Axe*）。而且，爱森斯坦的《总路线》（*La Ligne générale*）能拍出思辨的力量，是因为它拍下了从机器滤出的牛奶，工人拿镰刀割草的热情，这种表现，也是源自惠特曼的诗。只有新的诗歌，才能用它的形式展现生产的革命，因为在它这里，马克思在《德法年鉴》里的革命言论，爱默生在波士顿讲授的先验思想，就暂时没有了距离。

第五章　不可能的绝技 101

1879 年，巴黎

亲爱的读者，请对本书善加品读，不要漏看每个单字，因为它将介绍给你本世纪产生的最有趣的那些人，那些令人赞叹的默剧和杂技演员，汉隆·李斯剧团。当人们躬身于地，觉得爬行已经不错，但他们，决不满足于爬行，而要飞去空中、飞向无限、飞入群星！他们以此给我们慰籍，让我们超脱于不快的屈从和普遍的凡俗。他们并不讲话，竟然一句不讲！他们不在思考，但他们深知，在通常的生活之外，语言只能用来表达崇高而神圣的事物。我说道，他们是令人赞叹的默剧演员；没错，即使我们已经有了德比罗（Jean-Gaspard Deburau），[*] 即使是在这德比罗的祖国；因为他们跟他一样，面容多变，奇想多发且映入表情，目光和笑容富有神采，以无声的语言讲述一切，而他们还有一种灵巧，更在德比罗之上，让他们在单独一个动作中融合意欲与行动，摆脱鄙俗的重力。他们与德比罗一样，同有喜剧演员的面孔，但他们又无需如此。事实上，正如德比罗借助鬼脸，让人们对他的灵巧产生印象和幻象，而他们，则借助迅捷又节奏精准的动作，给

---

* 法国传奇默剧演员。——译注

> 人们以思想的幻象。
>
> 我以最合理的偏见钟爱着他们，因为他们完全就是诗人的同盟和共犯，因为他们与诗人本就追求着同种目的。最初，人类原为三重；他其中有三种存在：人、动物与神灵。除去人之为人的社会性之外，他还附有动物的本能、迅疾的奔跑、纯朴的优美、天真的本性、敏锐而完美的感觉、欣喜的跳动、动作的果断，而
> 102 同样，人也有属于神灵的事物，对超自然真理的科学探究以及对天空的眷恋。但人毫不犹豫地扼杀了身中的动物与神灵，成为我们今日所知的社会之人……诗人所追求的事业，就是将动物与神灵唤回人的存在之中，他还在这个遍布寻常之处的世界里保留着本能，而他的思想如插翅般自由飞扬在世人的碌碌蠢行之上；这也是默剧和杂技演员所追求的事业。诗人只能借助高扬、跃动的韵律，借比喻来创作，默剧家却将创作变成现实，真真正正的现实；他是从自己的身体上，除去了笨重，除去了社会人奋力担之于身的重负；他复现了小鹿心惊的奔逃、猫的优美的飞跳、猴子惊险的腾跃、猎豹迅猛的飞扑，同时也复现了一种与空气、与空间、与不可见物质的亲近，是这种亲近，生成了飞鸟，生成了神灵。

以上的文字，出自一位诗人泰奥多尔·德·邦维尔为作家里夏尔·莱斯里德（Richard Lesclide）一本编著所作的序言，书名为《汉隆·李斯兄弟生平及默剧》。[1] 对这些默剧杂技能手的表演感兴趣的作家，不只邦维尔一人，那时正值他们声名的顶峰。与此同年，埃米尔·左拉也看了他们在女神游乐厅的演出，次年还就他们在综艺剧院（les Variétés）的精彩表演撰写一篇报道，称赞艺人们连贯的表演“进

行得完美无误”，他们以“绝佳”的畅快，“一直嬉闹到四肢折断，胸
膛刺穿，对恶行与犯罪献上一场礼赞，让道德观念荡然无存。”[2]他们演
出的踪影，也出现在于斯曼《巴黎速写》（*Croquis parisiens*）书中，爱
德蒙·德·龚古尔（Edmond de Goncourt）、让·黎施潘（Jean Riche-
pin）笔下的杂技和默剧演员身上。[3]不过，当“自然主义”小说家们饶
有兴致去探究默剧阴暗、病态、虚无的内容时，《钢索行者颂诗》
（*Odes funambulesques*）的作者邦维尔，则注目于表演的形式及其引发 103
的艺术构想。汉隆氏的表演，将“英国默剧”的传统发挥到了极致，
这种传统极为注重默剧的三种表现：剧中情景荒谬，不带任何目的；
角色从绝对静止的体态，瞬时进入激烈有力的运动，让动作变出多个
方向，让身体飞过空间；最后是运用各种器具，让身体随时出现和消
失，穿过墙壁、窗户、镜子，让无头的身体跑去找回头部，让缺失的
头部突然出现在最难料及之处。汉隆氏在表演中，用这种种巧技，解
除了依附剧情的固有秩序，也解除了建立在社会价值之上的意义。他
们有时化作一群小丑，来到英国小镇散播恐慌，将一位老妇人赶下轮
椅只为坐来一玩，把面包师的儿子丢进面包炉，又扔进一个不满的过
客，最后在整个村子放火；他们有时被撒旦亲自送上人间，来到圣克
鲁（Saint-Cloud）集市恐吓人群，一位受惊的妇人为躲开他们藏身靶
下，结果臀部正中一发子弹；有时，他们让巴黎圣日耳曼区的一场晚
会陷入混乱，一个画家一头扎进钢琴，又被扫帚一下敲醒，一幅肖像
的头部消失，换上模特本人的脑袋，而宾客们最后在沙龙上大肆抢掠；
有时，他们为一个受到不公的男恋人出气，扮成理发师来到女孩家强
行修胡，将整盆的肥皂水扣人头上，把不听话的人脖颈剪断；还有时，
他们杀人行凶只为填上他们做好的棺材，又或者，他们是不规矩的乐
手，把指挥家燕尾服的后摆扯下，又将一条粗长的船缆系上其身，而

这位全神贯注的大指挥家还浑然不觉。[4]对他们这充沛的活力，邦维尔
104 总结了两个根本特征：其一是对负重的解除，负重在此兼具两种意义，既是物理的也是社会的。汉隆·李斯众人，首先是可飞行的生物，是可以飞上天空的灵巧动物。当然，动物、社会人、神灵的三重性，可以让我们想到整个19世纪对人的三重定义，这类提法，不仅促生了一些人文主义的哲学学说、理想社会的蓝图规划，也促成了对人体技巧的探索，比如弗朗索瓦·德尔萨特（François Delsarte）的演员教学法，就是建立在生命、精神、心灵三位一体的基础上。[5]而这类定义都延伸到一种三合为一的设想，比如德尔萨特从他的三位一体学说，建立了一套讲究精确表现的科学理论，而后一世纪中，舞蹈改革者们又把他推置革新家之列，提倡对人体资质与重力的明确认知，以反对必备足尖鞋和短舞裙的芭蕾回旋舞。而邦维尔提出的，却是一种反向的运动。他把一体分为三重，来更有效的反对社会的施重，彰显像灵巧动物和神圣生灵般直向天空的飞扑。

其实，向理想的飞跃，这也是诗人们——像邦维尔、马拉美这些仍对诗人（poète）的写法冠以分音符的“诗人”（poëte）们，向来可以自恃的一点。而我们通常看来，这种文字向天空的飞升，完全不同于杂耍艺人们的粗俗闹剧。但邦维尔把这种看法颠倒过来：是杂耍小丑如实地、真正地实现了诗歌创作者的理想和比喻。对于身体的负重和社会角色的把戏，小丑的反抗手段，更胜于那些聪慧理想家们的意欲：他用动物般的天生能量，把意欲转为行动，或让两者等同。在默剧艺人瞬时的动作转化和出现消失中，不再有诗在寻找逝去故国时的感伤距离。这种瞬时性，完全是诗人的理想，因为它消除了思想与行动的距离，也消除了可能与不可能的距离：“默剧家在两个形容词
105 ‘可能’‘不可能’之间，作出了他的选择；他选了‘不可能’。他是

在不可能之中生存；所谓不可能的，即是他的所作所为。他在无可藏身的地方藏身，从窄于身体的缝隙穿过，在不足以支撑体重的脆弱支托上站稳；正是在那注视的目光下，他作出完全隐蔽的动作，他在一柄伞上保持平衡，他轻轻松松，就缩入一个小提琴箱……”[6]

即使这种不可能的实现有赖一些技巧，也无损默剧的理想性。诗歌本身也是种理想的技巧，对负重的社会教育予以否定。但汉隆氏的理想性，不只因他们用身体和技巧胜过了重负。他们在表演中，不仅有空中动作的优美，也有身体的激烈接触，他们的身体“相碰又相撞、相冲、相击，砸到彼此身上，爬上镜面又滑下，从屋檐坠落，像金币一样晃动摊平，迎着连续的耳光再度起身”。[7]平静的优美与激烈的喧闹的对立，很容易解释为是在表达理想与经验性的生活间的冲突。但在邦维尔看来，汉隆剧团的喧哗所表达的，不过是真正的现实主义，“生活带有这种压倒性的、无所意义的力度，没有它，生活就不像生活”；他随后便为我们作了解释：“翻滚、跌倒、藏起、睡着又被猛然叫醒、从马车一头栽下，把行李腾空又装好，为了坐回椅子而冒险一跳，最后却没一点时间多坐，遭受始料不及的厄运，冒出不知何来的肿块，夹在门间，被人叠压、推搡、洗劫、殴打、拥抱、亲吻、扯碎、晃动，像一个木偶，有看不到的线被一只恶作剧的手扯动，而这恰是名副其实的生活。”[8]我们也不难得知，这些杂技小丑呈现的“名副其实 106
的生活”，为何完全不同于通常的社会生活，而根本像是相反的一种，那向往理想的人所憧憬的生活：因为它没有目标也没有意义。汉隆氏不论是抗衡重力还是互相砸到，都没有动机，并不因为某种必然被迫为之，也不因为寻求某种目的而采用如此手段。邦维尔认为，这就是他们演出的第二个特点。对重力的抗争，也依从因果逻辑，它依据筹划的方案编导动作，依据所图的目的采取手段。这种抗争，不只针对

于日常惯习，更针对的是戏剧的惯习：戏剧紧密构设剧情，让一个很简单的起因引发各种意外结果；角色经过详细分析，随着各种复杂动机作出行动；人物经过精心设计，比照沙龙或街上的人们模仿言行。而默剧，是一种反戏剧，或者说，这种戏剧摆脱了悲剧的经院传统，以及通俗情节剧和社会风俗剧的资产阶级俗套，它找回了理想的本质，融合了表演的完全现实性和幻境被原样接受的理想性。

当时，这种戏剧受一些诗人拥护已有半个世纪，他们为了观赏，甚至来到那些体面的作家乃至体面的一般民众都不常去的场所。1830年的风波过后，德比罗仰慕者的聚集地是钢索表演剧场（Théâtre des Funambules）。他们喜好的大众剧场，有两个特点：其一，是观众席与舞台的接近，于是，“演员和观众这些人，都属同一物种、普通民众，在剧院外有着各自的工作，现在可以互相观看，彼此面对，嘴唇几乎挨上嘴唇地交谈……”；[9]其二，是舞台下三重机关制造的惊险意外与外形转化相映成趣。公众与演员、日常细节与戏剧变幻，这双重的结合，
107 体现在德比罗的小丑节目中。而他所体现的，对于那些文人仰慕者来说，就是民众：无名的民众作家，“这个伟大的诗人，这个群集的存在，其才智更胜于伏尔泰、博马舍和拜伦”，[10]这个民众演员的身上，有千百名演员，千百张面孔，千百种鬼脸，千百样姿态。[11]让－路易·巴罗（Jean-Louis Barrault）在《天堂的孩子》（*Les Enfants du paradis*）中扮演的粉面小丑，充满空想，歌唱无望的爱情，* 但对于这些仰慕者，民众的德比罗更加现实，更善于戏讽。他不会向冷淡的缪斯女神伸出双手，而去做更凡俗的事。他想把错弄到主人老丑（Cassandre）体内的弹丸取出，却用打孔钻穿透了主人身体，眼睁睁的看着子弹过

---

* 这是影片里的德比罗同名角色。——译注

热而爆炸；他用剑砍下花丑（Arlequin）* 的头，或将其藏身的咖啡研磨器的把手拉动，有时则被花丑追赶，撞进一间温室，出来时全身插满碎玻璃片。[12]所以，民众的德比罗更加暴力，对导致他行使暴力的事情也更不在意。邦维尔说，民众的体现，就是拒绝“在闹剧中扮演主角”。所以这个民众的小丑，享受“外形的、装饰的”纯粹乐趣，旁观着树上长出一餐美宴，即使这可供享用，也绝不会轮到他；他在追赶逃跑的恋人时，显的最为超然，他跑去是迫不得已，但也“不为什么，因为做这件事和其他一样值得”。[13]行为和一切意图的这种分离，姿态截然相背的这种个性，让民众式人物和理想化艺术形式融为一体。对泰奥菲尔·戈蒂耶来说，小丑的特点就是这种冲突的联立，“精妙的蠢行和蠢笨的精巧……高傲的怯弱，迟疑的轻信，不屑的顺从，匆忙的冒失，懒散的机敏，而他为表现所有这些精彩的冲突，只需要眼 108
睛一眨，嘴角一撇，眉毛一蹙，一下闪躲。”[14]

因此，小丑的身体运用，对一个世纪来默剧表现力的论争带来了全新回应。早在1719年，杜博神父（l'abbé Du Bos）已倡议改良古罗马默剧。对他而言，默剧是真正的艺术，可以精确地表达情感和思想。在他之后，卡于萨克和诺维尔等舞蹈改革者，也曾针对因袭典雅传统的芭蕾舞，提出一种动作和姿态的语言，它可以不借语言表达任何情景、思想和感情。但这种理想化语言，在具体实践中现出了不足。德国作家约翰·雅各布·恩格尔（Johan Jacob Engel）不留情面地写到，用默剧语言来表演《贺拉斯》中卡米尔诅咒罗马城，导致失败效果，为演出剧中的“愿它的城墙坍倒在自己头顶/愿它的脏器撕碎在自己

---

* 同前面的老丑，都是小丑剧的典型角色，他不像小丑“Pierrot”一样身穿白色，而穿彩服，有时扮演小丑的情敌；老丑“Cassandre”扮演小丑侍奉的主人，常受戏弄；他的女儿女丑“Colombine”，是小丑追求的对象；下文还提到了体型肥胖的胖丑“Polichinelle”，举止文雅的靓丑“Léandre”。——译注

手中!”：“女演员先展示了舞台的背景（显然是指出罗马城假定的位置），后激动地将手指向地面，之后，她突然张开一张并非猛兽巨口的玲珑小嘴，攥紧拳头屡次伸到嘴前，似乎想把它贪婪地吞掉。大部分观众爆发出笑声，同时另一些人在困窘地猜度这场意外把戏的含义……”[15]默剧的语言，似乎被贬斥为多此一举或隐晦难懂，但戈蒂耶转换了问题的立场。默剧的表现力，并不在代替语言来表现各种思想和感情，而只在于，它跟剧情主导的因果逻辑、情感表达的符号体系切断了联系。想让一种感觉的语言完全地表达意图，这已是昨日空想。
109 大众艺术的公式，就寓含在无所意图的精彩表演中；民众人物的特点，就体现在漠视事端的表演大师身上。钢索剧场的小丑表演，提出了一种戏剧艺术的模式，这种模式不需再巧设剧情，不再是基于人物和风俗的喜剧。戈蒂耶虚拟一篇戏剧报道开玩笑说，他编导的一出默剧，让一个服装商被小丑杀掉后，他的头发挥班柯（Banquo，莎剧《麦克白》中屈死的角色）幽灵的作用，最终把杀手带入坟墓，这就加入了极强的道德因素。[16]但他显然是作反证，证实戏剧行动不带任何道德目的，而这正是因循他在钢索剧场的观赏。

也正因此，戈蒂耶轻易就把钢索剧场的脏污场地和昏暗油灯中的大众默剧，换作贵族城堡庭院中上演的诗意幻景。同是因此，他的《莫班小姐》（*Mademoiselle de Maupin*）里，达尔贝认为喜剧、情节剧、悲剧都很无趣，提出“幻想、奇特、不可能的戏剧”，它的背景，是颜色怪异而独特的天空、树林、圆顶、拱廊、扶栏，它的人物，戴着尖顶帽，披着亮纹装饰的斗篷，不做任何工作也不在何处定居，“来来往往但不知其因，不知其详”，臂下夹着“一个小巧的盒子，装满了像鸽蛋那么大的巨钻”。这些人物之间互相爱慕的关系，如同小丑对女丑的疏离：“他们讲话不慌不忙，从不高声，像出身大方之家，

对自己做的事并不十分看重：爱人向对方告白，用的是世上最心不在焉的语气……他主要的事，就是从口中吐出一串串珍珠，一簇簇玫瑰，像真正的挥霍一般撒下许多蕴含诗趣的珍奇宝石……一切的结合与分散，都有一种令人艳羡的无所在意：所有结果根本不带有原因，所有原因根本不产生结果……最终看来，这场明显的纷乱和无序，即使较 110
之于最为细致考究的风俗剧，也更能真切呈现幻象之下的真实生活。”[17]

那些诗人面对女神游乐厅汉隆氏的绝技所发现的，也正是过去戈蒂耶与友人面对德比罗默剧的发现：一种戏剧艺术，它不再基于心理与社会性质的情节、借助因果联系来模仿生活中的理性，而是精确地演出幻境，围绕生活中理性的缺失来展现重重的波折。但这不是说，不求相仿就可以为所欲为。相仿逻辑的退场，也意味着建立起新的平衡，联系起被观赏的演出和属于观众的演出。默剧的突破，让戏剧设定里百般禁止的事物也得到容许：观众可以围绕看到的形式，勾勒出自己的诗。有些人取笑这种动作语言，他们所针对的，就是它需要观众来想象所见场景的含义。而默剧一旦摆脱了传达语义的模式，其缺失就变为长处。戈蒂耶说，默剧“像是一场交响乐，每人都在追随自己的想象展开总的构成”，随后他更明确讲了如下的话，并被马拉美借用：“是观众，让这处场所与此梦想者组成了默剧”。[18]默剧的欣赏者，是兼并观众与诗人的双重形象：一是对作品如其所是予以认同的民众，一是随之发挥想象的艺术家。对于邦维尔，这样的观众，也是诗人的同盟，他们都反对资产阶级轻喜剧与其主导者，当时在法兰西剧院和巴黎歌剧院得势的欧仁·斯克里布（Eugène Scribe）。但他们的联盟并不完善，因为即使是懂得欣赏默剧的人，也有人不清楚其表现力的关键，而设法对其加以有问题的改良：他们想建立默剧的戏剧地

位，将它现代化，不再纠结于技巧，不只扮演传统的典型人物，也反
111 映当时的社会现实。这种改良的倡议者，就是曾在钢索剧场与戈蒂耶、
内瓦尔（Gérard de Nerval）同席的一位作家，尚弗勒里（Champfleu-
ry）。他反对显然掺杂了戈蒂耶所想所言的默剧观念，称有人想让“作
品主题尽量淡化，然后观众所见的，就只是小丑、女丑、花丑、胖丑、
靓丑、老丑几个人轮番登场。对这场乱剧、这些换场，观众就可以随
心所欲地想象，从而有了自己的作品。这样一来，即使对同样的演出，
十名观众就会看到十种作品。根据这样的构想，默剧就不过是一种音
乐，一场交响；有些人从中看到的是黄昏日落，有些人看到的是红尾
鸟群。”[19]这场离奇的闹剧里，随着角度、舞台机关、各种效果的变化，
“老、女、花、胖丑这一家人，登场、退场、跳出窗口、掉头断臂、
起死回生”，我们不可能看得出“这一连串事情有何‘理念’指
导”。[20]尚弗勒里针对戈蒂耶倡导的无始无终幻境的“切实”，提出默剧
需要干预社会现实，他的想法，出自德比罗率先的尝试。这位演员换
下小丑白袍，穿上士兵、葬仪师、修鞋匠的制服，以求“再现大众化
的情景”。尚弗勒里想重建一条路径，联通传统的典型角色与社会人
物的特征，让默剧产生“我们至今未敢略有开拓的严肃喜剧效果”。[21]
正因此，他为德比罗继承者保罗·勒格朗（Paul Legrand）创作了一出
现实主义默剧《小丑侯爵》。其中，小丑的白衣粉面，被解释为他是
推磨工；胖丑的驼背圆腹，成了小丑的藏身之所，被他切开后现出藏
起的财产。小丑把他杀掉，又站到死者立场，宣读了一份有利于己的
112 遗嘱，然后像《贵人迷》里崇尚学识的侯爵一样，雇来一名热衷蓬萨
尔（Ponsard）悲剧的语文老师，直到他反过来遭胖丑的儿子盗窃，最
后被仙女变回了磨坊学徒。

这出现代化的默剧，没能蒙混戈蒂耶的眼睛。他除了礼节上表示

赞赏，也在评论中强调，在他看来，剧本对默剧的根本精神犯有“清教徒”之罪：

“古朴的信念已然失落，而尚弗勒里先生的立场，就相当于默剧界的路德……通常的默剧中，小丑全身白色，只因他本来如此：这种白是被先天承认的；诗人接受这样的人物典型，而传统也是如此，并不要他存在的凭据……但尚弗勒里先生却穷究事理，认为小丑含有寓意的白色，是出自物理机制，是磨坊的面粉洒在了他的脸和衣服上，无关于他怯弱和忧伤的人物性格。这种说法，也许是给这白色身影的最合理的解释；然而比起这种附加释义的白，我们更爱那种神秘的、无故的白。之后，作者还独具创意地解释了小丑的驼背，这让我们看到，对于默剧，天主教艺术的时代已经终结，而新教艺术的时代正在开启。权威和传统不复存在；自由探究（libre examen）的原则将要遍地绽放：永远告别那些天真的套路、拜占庭式的暴行、本无可能的扮相；这种分析举起了手术刀，要把解剖进行到底。”[22]

这种对默剧的“现代化”构想，体现了默剧的没落，对此，戈蒂耶和论敌们都不无伤感地持续关注着，其代表，就是演员保罗·勒格朗一些不失精彩的作品。他的表演，来自社会观察和夸张表现的才能：小丑脱下平民的白袍，换上了紧身皱巴的职员黑制服，遵守工作时间，对上司毕恭毕敬，对晋升忐忑不安；小丑还成了医科学生，在拉丁区 113
过着波西米亚式的日子，既懂得享受生活也不免经济担忧；小丑也变得恭顺，不再对人出手，被迫踢了主人老丑之后还抱有歉意，虽还是偶有窃盗，但为人十分诚实，简直从一个空想人物变成了一个值得观众感动的人性角色。[23]这成问题的人性化默剧，正好突显了一种与其对立的模式，即残酷非常的英国默剧，其中演员的白脸涂着两抹红色，这在评论家看来，象征着多色的想象、酗酒后的发狂或是嗜血的凶暴。

1842 年，戈蒂耶曾去欣赏这类默剧的表演大家汤姆·马修斯（Tom Matthews）等一众英国演员。他们当时在综艺剧院的演出出人意料，惊扰了在场的资产阶级观众。多年之后，波德莱尔仍记得当年这与德比罗沉湎幻想的角色完全相反的小丑，他像风暴一样出场，像草垛一样倒地，轰鸣的笑声震动整个大厅，而开场时，随仙女的魔法棒一挥，“究极的喜剧”接连不断地上演，迷住每一个人，演员的动作变成一场“炫目的烟花，拳打、脚踢、耳光接连不断，制造的喧闹比得上一个炮兵队”。[24]这究极的、夸张的喜剧，与社会风俗剧的“意义喜剧”相对立，而如我们所知，它在波德莱尔看来，标志着笑在本质上的“恶魔性”（satanique）。

波德莱尔认为英式小丑体现出喜剧恶魔性的这篇阐释，刊登于昙花一现的《档案》杂志（*Le Portefeuille*），我们无从知道当时有多少人见到此文。但这篇评论，正好联系起“究极喜剧”的空灵轻巧与黑衣小丑的争议表演，而之后在自然主义和象征主义的年代里，它也联系起汉隆氏的受宠与一些文人的默剧爱好。1867 年，波德莱尔逝世后，巴黎人发现了《乡村卫生员》的黑色幽默。而那些传统的法国“精致喜剧”的追随者，他们看到的，不仅是各派剧团的竞争，甚至有一种
114 知性的病症。有人看来，英式小丑剧的残暴，说明一种新的文化登上了巴黎的娱乐舞台，它带有极度兴奋的快感、神经过敏的疾患、对人类进步的悲观，：“这个凶险的小丑，搭乘那装载了达尔文著述和叔本华学说的巨轮，来到我们中间。它让我们有了一小段时间，共感于邻人的忧愁；黑袍艺人得到了热忱的接受……这奇特的艺术，颠覆了我们所有的逻辑观念，它与我们对明晰和细节的天生嗜好针锋相对。它当然也产生愉悦，因为它引发了我们在那时唯一所能做的笑，而这种笑不含愉悦，伴随痉挛，充斥恐惧。”[25]这几句评论写于 20 年后，似乎

只是一段回忆，但恰好指出"英式小丑"的形象，曾以怎样的方式，进入艺术家、评论家以及所有那些当时社会与心理的分析家们的思考。在这个时代，凶险的小丑，伙同了沙可（Charcot，法国神经医学家）所说的歇斯底里患者，左拉所言的醉鬼或牧师等"错乱者"（détraqués），龙勃罗梭（Lombroso，意大利犯罪学家）所指的罪犯或天才等堕落者（dégénérés）。而让·黎施潘，则借鉴左拉的几个嗜酒人物，古波（Coupeau，《小酒店》中的工匠）、马卡尔（Macquart）、为探求至高作品而献身的克洛德·朗蒂埃（Claude Lantier，《杰作》中的画家），在小说《好人》（*Braves gens*）里创作了人物童博（Tombre，拼写近于法语的坟墓"tombe"一词）。他热衷于默剧革新，认为女丑象征着"甘甜的、理想的、舞动的、振翅欲飞般的死亡"，[26]他还总追随一个"如同李尔王的小丑，他那一头白发，蓬松而飘逸，他的眼睛因恐惧、爱慕和欣喜而慌张不定，他的动作同时表达出对生活的厌倦、对死亡的渴盼，和剧情升华时的神采"。[27]童博经历失败的试验，像汉隆氏一样去了美国，从那带回一出默剧《欢乐急转弯》（*Happy Zigzags*）：其舞台布景是一个封闭的院子，像地处医院或监狱。他身边陪着两个矮人，一个像似蜈蚣，另一个像"从屋顶掉下来的大臭虫"，而他身着黑衣出场，衣扣紧并，眼中闪着狂热，嘴唇颤动，像疯人般 115
讪笑；他所有的表演，只是跟人合唱一段烦扰不堪的旋律："*we are the happy zigzags*"（我们要作欢乐的急转弯），或在面对惨痛的矛盾时定身不动，像看着他幻想出的画面，被恐惧攫住。而当缓慢的音乐渐渐激化，他的表情变得狂乱，肢体扭动越加夸张，像是癫痫发作，这时就像有一阵恐慌的寒流，吹向了观众群中。人们为这场闹剧而混乱，女士们发出破音的尖叫，伸手挡住抽泣的脸，或不由得怪笑起来。[28]某种意义上说，这幕景象，实现了新的艺术理想，让默剧简化为一种纯

粹的视觉冲击："这样的总体，这些由体态的静止瞬间组成的画面，这种默剧的浓缩，这些就是究极的艺术，是我的理论的最高成果。急停，急转，砰！一场迅猛的戏，像一列火车飞速穿过，像一处风景在闪电时突现！"[29]而童博领会到这种究极艺术，是因为他在酒吧演出时，学会模仿戒酒者的抽搐（*delirium tremens*）。他同时发现，这种艺术理念，也只是展现了现代人类的心灵和文明疾患："一切出自我的体态、我的相貌、我的动作。而每一样都灌注着酒精！所有现代人，都因这酒精，神经过敏、陷入苦痛、变成恶魔、飞升天堂，把它奉作神明"。[30]

其实，相对于以上对发作式默剧的设想，那些追随钢索剧团的文人们则有不同的追求，他们想复兴默剧，将它从亲近大众的小型场地，带入上流沙龙的藏珍宝地。正因为如此，有些尚弗勒里的追随者让默剧有时偏向社会风俗喜剧，有时偏向"神秘的默剧"，以回应"那指引着现今青年作家的综合型艺术直觉"。[31]所以有时候，小丑诗人不顾
116 老丑请他向女丑讲授文学，只顾带她游玩；有时，他又为女丑所骗，他在向灵感女神朗诵苏利·普吕多姆的情诗《破碎的花瓶》时，她却在想一个帅气的军人；还有时，他动身去寻找狮身人面像中所藏的珍宝，将一名古埃及武侍女从长眠中惊醒，其名埃蒙蒂斯（Hermonthis）。他为从她手上取得一件象征无穷快乐的宝物、圣莲花，必须放弃生命，拜伏在她脚下，"以圣洁的姿势睡去，并用濒死的双唇，亲吻得来的莲花"。[32]所以说，这些作家的喜好，是追求"在一个装饰得当的舞台上，展现一系列高雅而平静的动作、一些人物服装上和谐的衣褶"，同时也借鉴"放肆的英式俏皮话"，以及"那些苦恼和甜美的幻想，这些幻想，似应来自一个伴有喷泉轻响的花园，它们似乎正是舒曼（Schumann）的一些音乐主题"。[33]

正值默剧向沙龙小品剧转型之际，在发作式的自然派小丑和伴以喷泉、举止高雅的象征派幻想之间，邦维尔的文章，找到了诗意幻想和特技表演之间的接点。然而在后来，诗人、小丑、特技艺人的结合，并不是由诗人创作诗歌，由剧场的表演者将其实现，而是两种新的艺术，其中之一，来自戏剧舞台，而另一种，来自那些大众热衷的场所。第一种艺术叫作“舞台编排”（mise en scène）：这种艺术，来自一种反转；本来用画面和运动将剧情展现的辅助，变成一种手段，可以将剧情翻新，对附于文字的思想赋予相应的空间形式。尤其在苏联，梅耶荷德剧中有一场范例。其中，花丑和女丑获得一次重要转型，从定型人物，过渡到戏剧复兴在理论与实际两方面的主使。他的戏剧，用传统认可的表演形式，来反对自然主义的再现，用默剧的杂耍把戏， 117
来反对借演员阐释人物的演出。默剧不再是一种奇技的展示，不再是由滑稽堆砌的大众艺术，也不再是那些唯美人士为回避失控的资产阶级戏剧，用自己的艺术幻想编制的杂技。它是戏剧复兴的工具（*organon*），是一种演习，让游戏般的“艺术，自由地组织所积累的身体技法”。[34]所谓技法，就是源自舞台行为的所有已知动作样式（行走、奔跑、登高、下坡、打滑、空翻、跳踢踏舞、打人耳光、运用物件、接住和抛出重物、引弓射箭和持刀行刺……）。而艺术对此的自由组织，就是组合和拆解这些样式，来构建默剧脚本，推翻观众的期待，联并不相容的事物。这样的默剧，就是将思想视觉化，变成空间中的形体表演。于是，花丑、小丑和女丑，也就可以抛开白袍和彩服，穿上修理工的蓝色工装。他们不再是从来的人物，不再只靠精准、无心的动作对抗强势者的安排。他们成了劳动者兼杂技员，他们采用的运动和形式，来自一个建造中的新世界。而汉隆氏的奇拔动作，成为了在生物力学指导下的演练，与泰勒（Taylor，泰勒男爵，曾任法兰西剧院皇

室委员，当时法国戏剧界的活跃人士）对戏剧行动的追求融为一体。对于戈蒂耶和邦维尔，英式小丑的即兴反应和翻腾技巧，反对了由爱情和野心所驱使的图谋。而梅耶荷德，则将比利时剧作家克罗默兰克（Crommelynck）的《绿帽王》（*Le Cocu magnifique*）带到成立不久的苏俄，将一出描写猜忌和通奸的剧本，变成共同参与的体操演出；而苏联画家柳波夫·波波娃（Lioubov Popova），把台上作为“布景”（décor）的水磨，变成一件配有滑梯、台阶、运动器具的体操装置，既供演员发挥精彩的技巧，又象征一个空间由人主宰的新社会的飞跃。

118 泰勒的追求与小丑的表演，之所以产生这种马克思主义的联姻，是因为革命派的舞台编导推广大众艺术，而大众艺术却走上另一条路，找到了新的表现形式。电影这种新艺术，为默剧表演提供了一个蕴含可见性的新空间。电影放映的影像，可以将观众在钢索剧场的享受带给广大公众，让人既能近距离看清白面上的眉尖动作，又能欣赏舞台装置不断引发的舞台变形。至于默剧表演中那些分解动作、突然制动、立刻恢复、猛然加速，影片素材的裁切和剪辑（montage，即“蒙太奇”，本书中取引申义一律作“剪辑”），也提供了相应的技术手段。1922 年，科津采夫（Kozintsev）、塔拉乌别格（Trauberg）、尤特凯维奇（Yutkevitch）、克莱西斯基（Kryzhitsky）联名发表《惊奇主义宣言》（*Manifeste de l'excentrisme*），它标志着，这个新世界里强调神经刺激的规范生产型艺术，联合了英式小丑剧传统。新艺术融合了剪辑技术和形体表演、戏剧和电影，这种形式，将不可能的绝技普及开来，成为当时所称的“笑剧”（*gag*）。不过，这些导演把“惊奇”的传统导入苏联的机械化新世界，这种可能性，也是由于英式小丑传统经历过另一种转型。它在美国的新世界里，从马戏团和杂耍戏院的舞台，转移到影院银幕。在影院里，小丑漫不经心、花招迭出的表演，花丑

粗暴的发作，汉隆氏迅捷的特技，变成了查理·卓别林漫不经心的偷袭，巴斯特·基顿（Buster Keaton）木讷的人物、多变的闹剧，哈罗德·劳埃德（Harold Lloyd）故作勉强的惊险特技，不久后，又变成马克思兄弟（Marx Brothers）一系列捉弄人的把戏。那些苏联艺术家，想在以创造新人类为使命的宏大舞台上，搬出上世纪在钢索剧场和女神游乐厅里、为敏锐的诗人们带来启发的身体表演；而后一代人，从杂耍戏院来到影院，让这种表演有了更贴切、更长久的延续。

119

第六章　光照中的起舞

1893 年，巴黎女神游乐厅

在晚会礼堂或任意一处，随幕布卷起，就像一片雪花不知从哪奇迹般地吹来，出现了这位舞女，她跳着闪开地板、或点停其上，让这里瞬间得到一种他界景致的贞纯，它全然在彼岸，超乎梦外；而这形象，起初将它孤立，又将把它示明、构筑、让它绽放。将现的景色，潜藏在乐团中，陈列出想象的宝藏；而它展现时，伴随强音，跟从演出者靠舞台底灯的意念在此处和彼处挥洒的景象。仅是如此！但这声响至衣料（比起音乐，能有什么更像一层轻纱！）的变迁，显然是洛伊·福勒的成就，她用直觉，展现渐强的变化，收拢裙子或她自身，设立一个处所。这个魅惑的舞女创造了氛围，让氛围出于她又收于她，极为简洁；她的表达，是中国绉纱的无声摆动。

在这幻术之下，有一种愚钝，从舞台上立刻消失；这里没有传统放置的固定或隐晦的舞台装饰，来对比编舞中清晰的运动。绘制的窗框和纸箱，所有这些干扰，现在都被丢弃了；在这里，芭蕾找回了纯正的氛围，除此无它，一阵动作刚被察知就已消散，这段时间足够唤起一次场所。自由的舞台，任由虚构，从一面轻

纱的姿态和动作的变换中发散而出，这就是极为纯粹的结果。

从其本来、或就这种作用而言，这种运动，作为创造来看，含有源自女性的迷醉，同时也含有一种成就，我称之为工业的成就：芭蕾舞女当然会昏眩，她不得不沉浸在衣料里，翻转身体，光艳照人，承担寒冷，而她阐明了这种旋回的主题，撑开支架作出特技，化作巨大的花瓣和蝴蝶、海螺或碎浪，这些形式都明确 120
而基本。艺术随之喷涌而出，至高无上：它从被联通的生命，到达协调的非人表面，它也出自这些表面彰显的情感，对芭蕾舞女而言：它出自和谐的迷狂。

这种奇技诞生在美国并不足为怪，它是希腊的，古典的，也完全是现代的。

1893 年 5 月 13 日，马拉美向《国民观察家》（*National Observer*）的读者，这样赞美了洛伊·福勒的演出，[1]而他并非第一个称赞者。四个月以来，全巴黎的风雅人士为观赏她，都赶来女神游乐厅：在过去，他们向来把这里不屑地留给“粗俗的”民众，认为他们只懂追捧猥亵的姿态、朦胧的裸露；但现在，他们只因福勒，就认为这里典型地展现了审美的再生。当时备受推崇的权威保罗·亚当（Paul Adam），在《政治和文学访谈录》里表示了这一点：“一种新的艺术显然就要诞生了。”[2]这种新艺术，是新身体的艺术，它除去了肉身的重负，简化至线条和色调的游戏，在空间中旋回。在马拉美之前，知名艺评家罗杰·马科斯已赞颂过来自现代美国的一场演出，称它像最庄严的希腊雕塑的形式。

而这次马拉美提出新的审美，是围绕三个概念：形象（figure）、景致（site）和虚构（fiction）。形象以其力量，孤立一处景致，把这

处景致建造成一个独特地点，来呈现那些形影，以及它们的转化和消散。而虚构，就是这些形影有条不紊的展开。

121 这些就是他从中得出的审美原则。福勒所创的演出，得名“蛇舞”（danse serpentine）而流传开来。但我们不要误解这个说法，蛇舞并不是蛇的舞蹈。这位舞者所“阐明”的“旋回的主题”，完全无关于人们常在“东方”舞中看到的胸腹摆动。马科斯强调了这一点：舞者“不再扭曲身体，不再摇动臀部，不再转动骨盆；胸部保持固定。”[3]而蛇舞也不是模仿某种爬行动物。当然，福勒并不排斥为她的裙子添上仿生图形，比如蛇、蝴蝶、花朵。但如马科斯所说，“细节是次要的”。[4]主要的是，舞者围绕自己、扬开长裙的演出：她可以画出形式，比如一只蝴蝶，一朵百合，一只花篮，一朵波上的浪花，一株凋谢的玫瑰。而所有这些图形，首先都是纯粹的回旋：这些螺旋和漩涡，都以身体为中心，由身体引导。

这种蛇舞，首先阐明了某种身体观念，和其审美感染力的来源：弧形线。“蛇形线”的说法，本身有很长的历史。它由贺加斯创立于18世纪的英格兰，概括了纪念建筑和园林建筑里英国新品味的各种象征，代表了自然和艺术的新式结合，不同于法国贵族花园的直线设计。但蛇形线的含义，不仅是以柔和的弧线反对刚硬的直角。如伯克所说，蛇形线的特点，有更本质的意义，它抛弃了古典美的模型，即比例恰当的身体：维楚维斯依照人体形式设计草图，建造住所；达·芬奇构思理想人体，让伸展的四肢切合完美的圆。蛇形线，瓦解了基于有机体的自然美的模式。相对于几何比例构成的体系，蛇形线永远在变，
122 让一些意外不断地彼此交汇。而更深的意义上，它是自然的创造，让比例相形见绌。自然所呈现的美就是证明：玫瑰硕大的花冠，与纤弱的花茎不成比例；苹果树微型的花，开满粗壮的枝干；孔雀的尾巴，

要长过身体。[5]

从这个意义上，蛇舞就是选出一些形式，对其赋予这自然之美。它为此展现了花的萼片、蝴蝶起飞、海中的浪。但这里的关键，不是模仿花朵、海浪、昆虫。它的审美，遵循玫瑰弧线、孔雀尾螺旋线的模式，排除了借模仿来创造美的观念。马拉美说，“自然已经发生，我们对它无从添加”。这个说法的含义需要理解：它不是贬斥各种自然形式。这句话反过来要求，从自然中提取一种形式语言的各种元素，来为人的技巧创造新的力量。马拉美最忠实的追随者卡米耶·莫克莱（Camille Mauclair），曾这样总结阿美尔（Armel）的思想，以这个虚拟人物指代马拉美：“不明就里的人所称的他的艺术技巧，其实就是更尖锐地透露的自然形式，是对每种物质事物和每种精神事物形成类比的直觉。阿美尔的形式，不是因袭过去的文学，而是选自生命的无尽演出[6]……”洛伊·福勒的绉纱，是这种“基本”语言的范例，而马拉美把她的长裙称作轻纱（voile），也有其用意。轻纱不仅提供了模仿各种形式的技巧，也在展现身体力量时隐去了身体。它是身体对自我的补充，来转换自身形式和功能。福勒的艺术新意，不仅是舞姿多变的魅力，而是创造了一个新的身体：这个身体是回旋时的“恒定点”（point mort），它来到自身之外，以创造各种形式。过去的艺术，采用 123
不同的身体形式，有的模式让艺术家去模仿，有的模式让艺术家在舞台上体现作品文字或芭蕾脚本。但现在艺术有了不同，因为马拉美发现，音乐就是最佳的类比：身体用一件物质的乐器，创造一个与自身无所相似的可感的情感环境。

“声响至衣料的变迁”，马拉美这句话，不是说福勒展开的轻纱转译了某种音乐。评论者们提到蛇舞，显然根本没有去关心音乐。当然，他们间或提到《帕西法尔》（*Parsifal*）里的花妖、围困布琳希德的火

圈，不过他们引用瓦格纳的目的，是谈审美观念，不是谈音乐主题。轻纱的舞动，没有转译任何音乐主题，转译的是音乐观念本身。音乐艺术，就是用物质的乐器，创造非物质的可感环境。马拉美显然没有读过叔本华，不过后者为当时的审美奠定了基调。当马拉美说福勒的舞创造了“迅捷而至的各种激情，狂喜、哀伤、愤怒”，我们就像听到哲学家叔本华在谈贝多芬交响曲，它无言无形，却讲出了“每一种激情、每一种人类的情感：欢乐和悲伤、爱恋和憎恨、恐慌和希望……（这种讲述）有无尽的微妙，但某种意义上总是抽象的，无一例外”[7]轻纱就是音乐，因为它的技巧扩展了身体，产生一些形式，让身体消失在形式中。马拉美的友人、诗人乔治·罗登巴克（Georges Rodenbach）后来总结道：“这身体的魅力，是因无迹可寻。”[8]他赞赏无
124 迹可寻的身体，是针对巴黎沙龙展上法尔吉埃（Falguière）的裸体舞女。而人们对福勒的舞蹈常评作“贞洁”，这是赞赏身体的无性别化，这一点已得到保罗·亚当的赞赏，但他的评论无关艺术，仅是“风习批判”。问题的关键，其实不在于风习的纯朴。这无迹可寻的身体，它的存在，只是为施展变形的游戏。这个身体，舞动轻纱，创造不断变换的形影，生成“一切依附其上的、然而隐藏的旋律”:[9]这种隐藏，不是为了制造惊奇，它像爱伦·坡所说，是藏于诗的建筑构造，或像福楼拜所说，是他的创造中隐形的神。

正是这一点促生了“艺术的迷醉”：马拉美改写文章时，用这个抽象说法，取代了马科斯所说的醉酒发狂的酒神女祭司，和他在《国民观察家》文中简单提到的“源自女性的迷醉”。[10]福勒的舞蹈，不是向酒神行祭而“狂”。艺术的迷醉，只是说一个身体自我创造空间，来展现它的形影。舞女的身体，同时形成了诗的运作和写诗的空间：“空白的页面”，这是罗登巴克所说。而马拉美反过来强调，这个身体

的动作所形成的空间，来自于无。这就是福勒在女神游乐厅的重要创造。舞动的她，是自足的形影，她随自己的演变，创造演变的舞台。“场所的贞纯”，首先是指不用任何装饰作背景，来陪衬舞者的演变。她弃用纸板模型，而这种纸板，本来是用在戏剧舞台上布置行动环境，正是当时某些艺术戏剧追求者的理想。阿庇亚就是如此，设想用一个抽象空间，来编排瓦格纳的音乐剧。而来自杂耍戏院的女艺术家福勒，却比他们先实现了这个理想。她出场时，舞台完全是一片黑色，她随之进入黑暗。正是在这最初之夜，她的“形影逃离”，又在“电气光 125
线的轻拂之下”，[11]生成形式，获得生命。所以，她的形影结合了光的出现。而她的表演所画出的，不仅是花朵、鸟和昆虫，还是光所照见的一般形式。马拉美习惯称它们为“图式”（aspect），他看到这些形式和这些基本形式的关联，喻示了折扇的开合、长发的飘动、波浪的碎末。对于他，这些图式都象征着显现和消失的纯粹动作，而这种模式，来自于太阳每天的升起和落下。福勒的轻纱，借助光线而伸展，它既是形象，也是背景。它就是让自身显现的表面，否定了“与自身相同的空间”中永久的单调，在虚空中创造“氛围”的“空无”，将单调排除。轻纱在黑暗背景中被照亮，集合了马拉美分别写过的三个形象：金色的慰藉，替代了消失的阳光；花瓶的姿态，替换了真正的玫瑰；揭起的蕾丝，在飘动中取代了婚床。[12]保罗·亚当从宇宙起源的角度，来强调这世界的重新创造，：“她在数千观众的眼前，带来这行星的原初形式，这是形式的本来状态，随后，形式才烧熔、冷却，成为落雨、海洋、大地、植物、动物、人。面对这世界起源的展现，那最不敏感的社交名流，也会感到一丝震撼。”[13]

舞者对显现作出模仿，而不是模仿人物的外观来讲述某种情节、抒发某种情感，所谓艺术的迷醉，正是如此。这种迷醉，消除了意志

和其实现、艺术家和其作品、作品和其展示空间之间的间距。身披轻纱的舞者，同时是书写之笔，是升起和跌落的喷泉，是一座微型雕塑，
126 浓缩了外在于它的“天空、海洋、夜色、香气、浪沫的、装饰性的、迟缓的跃动”，[14]她也是这个浓缩过程所创的纯粹的宇宙空间。而“形象”就是对此的总结：它把两者合为一体，它是一个身体的文字性、物质性的存在，也是诗意的手法，作出喻示的浓缩和换喻的位移：身体在自身外浓缩出迟缓的夜色；身体在运动中，“不用任何誊写器具”，写出马拉美理想的潜在的诗。马拉美说，作出这些的是“配角”（figurante）。这个词，通常是指参演“配戏”（figuration）的辅助演员，但在这有相反的含义，它指的是进行一种自动创作。不过，这种自动的实现，需要排除艺术家的个性。福勒用轻纱卷起旋波，又在中心保持“不动”，她完全实现了马拉美七年后所讲的舞蹈理念：让芭蕾舞者的身体，仅在中心的星辰周边，演出“星座的理想之舞”。[15]于是，“形象”的本来形式和喻示形式，两者的动态联合，产生了一种新观念：形象作为行动，建立一个场所，一个施展手法的独特剧场。这个剧场所创造的，就是“虚构”。

这个词也需要赋予新的意义，因为虚构本来意味着两件事。它首先是指脱离了现实的想象，也为这种非现实赋予了一致性，因为它也是亚里士多德所说的情节和论断，为诗人的创作引入特有的知性。《诗学》里说，诗之为诗，不因格律，而在于创作情节。正因此，虚构不同于妄想。也因此，工匠或运动员的技巧，也可以算作艺术。古典时期的规定是：要判断一种身体表演是否算作艺术，就要看它是否
127 讲述一段情节。而在这个逻辑下，所谓的情节，不仅是事件的接续；它是一个有组织的身体，含有起因、经过、结果。总之，这个有组织的身体的模式，不仅规定了雕塑的理想，也规定了虚构的范式。这种

组织性，在贺加斯和伯克的时代没有变动，但斯特恩在《项狄传》页中画下蛇形线，象征主人公家族几代人的历险。他所画的是幻想之线，其魅力仅在于偏离了直线。这种偏离一直见于浪漫主义时代，从蒂克（Tieck）和让－保罗（Jean-Paul）（两人同为德国早期浪漫主义作家）的片段故事，直到巴尔扎克的《驴皮记》。但对马拉美而言，蛇舞艺术的展现，并非转变了虚构的法则，而有着虚构的新观念：它不再关于情节，转而去构造各种图式和基本形式的变换，从而类比世界中的变换。其实，那些百合或蝴蝶也不是关键：百合不代表花，而是呈现花萼的基本形式，在这片花萼上，每种事物在一个形影中展现，这个形影也是朝向光所独有的神性的升华；而蝴蝶联系了长裙飞舞和灯光虹彩。新的虚构就是这样纯粹地展开一种形式游戏。这些形式可以说是抽象的，因为其中不含任何情节。而它们消除情节，是为作出更高的摹仿：它们用技巧重新创造本质形式，而正是通过这种形式，各种可感事件对我们发生、共同构成世界。音乐至衣料的“变迁”，就是用模仿行动本身，重现抽象之力，重现音乐的默然之力。身体抽离了自身，它把自身形式，消解在轻纱的开展之间，描绘飞行而不画鸟，描绘漩涡而不画浪，描绘绽放而不画花。这种模仿是对每种事物，模仿它展现形影的事件。

而这，就是新的虚构：展开外表（apparences），就是写作各种形式。这就是“象征主义”的含意。象征主义不是运用象征，而是对象征表现和直接表现的差异作出化解。通常的象征，是将一种图像化再现，联系到一个认知概念：狮子联系到勇猛，狗联系到忠诚，鹰联系 128
到权威。然而福勒描绘的百合，不是象征纯洁，她描绘蝴蝶，不是代表轻灵，她描绘火焰，不是表达激情。这些所象征的，是它们的展开和飞舞中的力量。所以，象征之力与行使之力并没有不同。每一个动

作中都呈现了行动。本来，象征是脱离了整体的部分，代表着整体。然而轻纱的舞动，不是某种行动的一部分：它是正在发挥的力量。马拉美想要“引渡”来诗歌写作中的，正是要让形式的“基本”语言对等于事物出现的展开过程。

洛伊·福勒则把这些化入一种完全不同的写作：为面对效仿者得到保障，她在前一年向华盛顿的版权局注册了专利证书。[16]其中，她用三张画来描述一套动作，提到最初和最终的漆黑环境，还精细地写到每个摆裙动作和每次灯光变换，如何借此模仿花的开放、浪的翻滚，或是栖居网上的蜘蛛。[17]这些描述和专利申请不应忽略：这意味着，一套规定的动作和形式可以构成一个作品，归为一名艺术家所有，面对所有效仿得到保护。值得注意的是，马科斯在《百科评论》（*Revue encyclopédique*）杂志上把福勒的艺术称作伟大艺术，而同期的一篇文
129 章，就探讨了蛇舞作为艺术产权的法律权益。不过这里还要提到，福勒的观点，并没有得到美国司法的支持。纽约法院驳回了她对一名效仿者的起诉，而法院下达的判定，完全遵照了 18 世纪的“诗艺”（Arts poétiques）逻辑：“经过研究，鉴于版权声明，原告的舞蹈描述显示，其目的和执行，仅限于开发一系列优美的动作，对衣物、灯光、阴影作出迷人的结合，其不讲述任何情节，不描画任何人物，不抒发任何感情。这些简单的机械性动作构成舞台效果，但并非版权保护的对象，因为它们不转达思想，没有借思想脉络来创造戏剧性的组合。无疑，其所描述和实行的，作为目的，仅对观众传达了这样的思想，即一位亲和的女性用一种独到的优美方式描画出动作的诗。这样的思想也许产生愉悦，但很难被称为是戏剧性的。”[18]

这些话说明了一切：愉悦和美之间的界线，划清了所引发感觉的享受，和所实现观念的实在性；艺术的认可，来自于展开情节、描画

人物、抒发感情。这些法律判定，完全符合一种创作原理，即艺术再现体制的原理。与此对照，我们才能理解马拉美的说法，即舞者“代表了舞台灯光之下的理念”，由此代表了对于理念的新理解。同样，马拉美是与此对照，才在七年前讲到一句“格言”，以反对用编舞来讲述湖上夫人（fée Viviane，见于阿瑟王传说）的故事或《两只鸽子》（*Deux Pigeons*，最初为拉封丹所写）的寓言，他的话，就像已经知道要为后来的表演所验证：“要知道，舞者并不是一个跳舞的女人，因为这两个并存的原因：她不是一个女人，而是一个隐喻，归纳了我们周围的一种基本图式，如剑刃、杯盏、花朵等等；而且她并不跳舞，只用简洁动作和运动态势的奇技，借一种身体写作，暗示出本该用大 130
段的对话性或是描述性散文才能表达的事物[19]……”

这就像马拉美提前回应了美国司法所作的审美论断。后者只看到一个亲和的女人作出优美的动作，断定其中没有“戏剧性的组合”。而马拉美表示反对，因为其中的关键，不是一个女人做出动作，而是一个形象：即一个身体构造场所来将自身转为隐喻、转为片段，展开隐喻形式的变换。正是因此，福勒的舞蹈不仅是艺术，也阐释了新的艺术范式：它不是舞蹈，而演出了一种全新的艺术或一种新生的艺术观念：一种形式写作，引出它本身的展现空间。马拉美想在书写之页上留下的，正是这种艺术，他不想用书页去表现那些“男士女士”的各种情感。在马拉美把它“引渡”到文字的表面之前，福勒在舞台上象征出它的力量。几年后，莫克莱谈到福勒在 1900 年世博会专属剧场的演出，也这样总结道：“的确，在此披露的表演，摆脱了各种已知的审美形式，将它们一举联并和推翻，拒绝所有的认定。这不是一件作品，不是一种歌曲，一种舞蹈，而是艺术，它不需命名，引发心灵、知性、感性的享受，生成一个同质和完整的场所，让真实和梦幻、暗

影和灯光在此结合，用一种精彩的、逻辑的、自然的结合体带来触动。”[20]

莫克莱的文章把握了关键，尽管他浮夸的文风让人难有同感。福勒事件所涉及的，是作为各种艺术的通行体制的艺术，而非作为特定艺术的舞蹈。我们知道，创作光之舞的福勒，在现代舞的谱系中有着不明确的地位。我们可以肯定地说，她为现代舞革新者们开辟了道路。
131 她不仅给了伊莎朵拉·邓肯机会赢得最初的轰动，也在更深的意义上标志着一次断裂，她推翻了情节和装饰，将舞动的身体转为片段，重新分布身体的各种力量，用身体生出其外的各种形式。因此，福勒参与了一次断裂，让新的舞蹈艺术推翻了芭蕾的再现艺术，不再将身体之力用于阐释情节。她是作出创举的先行者，让“现代舞”成为创举的一个独立部分：它探索一种运动身体的艺术，跨越了传统的区分，不再一面分出造型艺术，来创作身体的影响，一面分出戏剧艺术，用身体来阐释文字。正是在这样的局面下，邓肯的艺术诞生了，她根据古代花瓶和雕塑的形象，设想希腊舞蹈，重建正宗；同样，玛丽·魏格曼的艺术也诞生于此，她借对太阳的礼赞或巫女和亡者之舞，引出身体的超想象的无意识力量。不过，邓肯却否定她对福勒的继承，而这也并非都归为她不知恩惠。某种意义上，福勒的艺术，即使不对立于、也不同于“现代舞”的源头，即对每个身体部分表现可能性的全面探索。即使邓肯自称主要受到希腊雕像和惠特曼的启发，她的舞蹈仍属于一场对表现体系的全面革新，其推动者们追随弗朗索瓦·德尔萨特，和他一样强调“每个微小动作”的独特作用，这种作用的发挥，来自于心灵、精神、生命的三位一体内的每个身体部位，而其实现，是躯干、头部、四肢的共存和独立的各种关系。[21]而魏格曼的艺
132 术，尽管它的诞生伴随着广博的戏剧探索和神话传说，它最初成形于

赫勒劳，是在此的“韵律体操”学校里，创办人雅克－达尔克罗兹想通过锻造身体，让身体特有的生命律动融入音乐家谱写的旋律。这两种传承，或追求展示完全的表现，或追求原始的律动。正是通过它们，现代舞艺术得到了自立，不过这种自立也带来了张力，它既意味着身体各部位与各部位个别动作的自立，也从整体上强调运动的身体同有的能量，这种能量最终可以见于俄国革命（邓肯）或德国民众的复兴（魏格曼）。但福勒摆脱了这种张力：她既不提出身体动作的语法，也不表现身体的原始律动。她的轻纱，发挥着与邓肯长裙相反的作用。它不显示身体，让身体“无迹可寻”；[22]它不表达内在的能量，将其变作特别的乐器，用运动在空间描绘形式，而对这些形式，画家只能用画笔画在二维的画布，雕塑家只能用刻刀固化为不动的立体构造。

不过，福勒不满足于创造新的身体动作，她追求的，是重新塑造各种表演元素构成的整体：舞台设备、灯光运用、场地本身的建筑构造。所以她创造的，并不是鲁道夫·拉班所赞赏的动作艺术，即运用“独自的能力，创造往往强过人的意志的一些精神状态”。[23]她提出的，更是新艺术运动（Art nouveau）的公式。所以，莫克莱提到的演出，在一个专门营建的剧场上演，以展示各种技艺和工业的世界博览会为背景，连剧场建筑构造也像似福勒飘舞的轻纱，这些的发生，都不是偶然。同样，她的舞动接连受到复制，出现于巴黎艺术家谢雷（Chéret）和图卢兹－罗特列克（Toulouse-Lautrec）、维也纳艺术家科洛曼·莫泽（Koloman Moser）的海报或画作，变为新艺术运动中一系列塑像、灯座、瓷器；不久后，阿贝尔·冈斯又把伊里斯（Iris）* 的红色披巾，作为新兴的电影艺术的象征，这些也不是偶然。然而 19 世 133

* 希腊神话中彩虹的化身，导演冈斯曾以她为人物拍摄影片《彩虹传说》（*La Légende de l'arc en ciel*）。——译注

纪人们的喜好，不是简单地终结于弧形线和花、甚至是毒花。“蛇舞”没有仅限于美好年代（Belle Époque）的想象，它出现于赛维里尼（Severini）1914年所作的一首未来主义“视觉诗”里，其中，文字汇集成弧线，不再模仿花萼，而像机械的圆盘或螺旋桨。蛇舞所象征的新艺术运动，不只是一时的装饰风格。或者说，这种一时的装饰风格，本身是一类特定形式下的一种观念，它远远超出了新艺术运动。

莫克莱对此指出了关键：新艺术运动，首先是对各种艺术不作分别的艺术，也可以说，是融合它们的艺术。但这种艺术不是把诗歌、交响乐、造型艺术、舞蹈编排的资源组合起来。这种艺术，可以呈现一个“同质和完整的场所”，反而是因为它否定了材质和手法所谓的特性，因为它呈现的是先于这些特性的力量和形式的展开：舞蹈之前，先有运动；绘画之前，先有姿态和光线；诗之前，先有各种记号和形式的形迹：即世界的姿态，世界的构图。新艺术运动，在福勒的舞蹈中得到体现，它正是用其技巧，从这些构图获取共有之力。

正是这样的理想，发源自浪漫主义，让马拉美时代的理论探索者莫克尔（Mockel）、维泽瓦（Wyzewa）等人，继谢林、柯勒律治、爱默生之后，试图将其系统化：所谓艺术，不应去模仿物性的物体或人性的激情，而应顺从它特有的力量、古希腊所说的“自然”（*physis*）：即它创造生成和消失的纯粹之力。新艺术运动，正是想把这种自然理
134 想，实现为各种简化形式：一首诗的图式形迹，一段对话的默然，一张表面的闪光，一座塑像的动作，一件家具的花饰。对此，福勒的舞蹈给出了典范性的公式，因为其动作的理想性免于两方面的干扰：诗的语言所涉及的通常语意、木材和青铜的物质性所构成的阻碍。她的舞蹈，是纯粹的技巧，是自然和技术的纯粹联合：自然除下了它本所涉及的世间和心理的负担；技术摆脱了它本来让人想到的熔炉和吞没

一切的机器。两者在当时的交汇点，是动作和光照的联合。福勒的艺术，正是源自这个交汇点，在这里，一个身体的旋转，结合了电气照明中虹色表面上类比形式的开展。福勒不满足于把这种结合归结为运动，她同时构造了这种运动的整体空间。

所以，艺术的迷醉是工业的成就：前者离不开后者。洛伊·福勒是本质上的艺术家，是以其身体为手段来创造形式的艺术家。她也是无可置疑的发明家，在演出之外注册专利，来保护她的创造，延续、拓展、扩增这种形式创作：长裙的涡旋、舞台底灯的照明、镜面的设置。艺术的迷醉，就是用技巧，重新创造自然：自然，即夜晚过渡为各种形式、与各种形式回到夜晚。而实现技巧的工具，就是电气照明，或准确地说，是积极的照明，彩灯投射的创造性光线，不同于传统照明，后者仅限于照见在其外部的艺术表演。对此，马拉美似乎没有理解透彻，而他的朋友维利耶·德·利拉丹（Villiers de L'Isle-Adam），则认为爱迪生发明了理想的新形式。另一位福勒的仰慕者让·洛兰（Jean Lorrain），赞扬她的艺术联合了幻想和电气："这幅灵动的庞贝壁画，这些古代浮雕有过的像花、像蝴蝶的女性姿态，经历几世纪的 135
隔膜，而在艺术家的意志下，忽然重现；它来自美国，是这个'新大陆'，这个电报、机械、留声机的世界，为'旧大陆'送来了这场昔日和彼岸的奇绝之景，送来了这位光艳和幽幻的女笛手，是爱伦·坡和爱迪生的搭配，将它带出记忆的灰烬。"[24]相反，马拉美并没有特别关注电气的理想，他看重的是轻纱，而不是将它照亮的灯光。这是因为，对他而言，一张飞起的蕾丝、一缕"裸露"的长发、一团红宝石的火光、一道慰藉的"闪耀"、剧场吊灯的多个侧面、围拢镜子的金色边框，所有这些，已经用人为技巧替代了消失的阳光。这些技巧的特点，在于它们保持自身的类比功能。而类比加上电光，变为直接的

融合。但马拉美排斥用任何事物吸收二元的力量，即人造物品为自然形式的变换作出韵脚的力量。然而，电光所呈现的，其实是自然能量完全等同于人为能量。如果说，维利耶想到的是一个诗人爱迪生、塑造美的新模式，那么，福勒则是利用爱迪生的发明，力图在舞台上施展电弧的审美潜能。电光可以实现新的“艺术的迷醉”，因为它是人造的自然之力，也是自然的人造之力。在舞台上，照明光线把展开的轻纱变为星辰，给它彩虹的颜色，将它点亮，促成身体消失在各种形式的漩涡中。从这个意义上讲，光线就是福勒的表演道具。它也是一种力量，让各种形式现于夜中，又让它们消失，后再次让它们没入夜间。电光正是技术带来的类比，类比于将所有事物呈现的光亮。它也
136 是让所有事物消失的力量，将事物投入那些光中形式的纯粹的非物质游戏。它就是物质的精神形式，或精神的物质形式。

正是这项对等，构成了一种新理想的核心。从此，自治艺术的理想追求，展开在书写页面上、交响乐谱中、低光的剧场里、哑剧和光照中的舞蹈间，它也展现为色彩的视觉合成、色调的不稳变动、画面的空间划分，随后发展到舞台编排、摄影、电影。这种艺术追求，并不像后人所认定，不是所谓的反抗性作品、要展现其物质性。相反，这种艺术，否定一切材料的个别性，是一种纯粹行动的展开。某种意义上，它完全是物质的，因为它集纳身体形式，依靠所有可能的技术发明；它也完全是精神的，因为它只求身体之力来创造一个可感环境，因为它只存在一段时间，是为本身的消失而展现。在这种新艺术诞生的这个时代，艺术的迷醉结合了工业的成就，因为艺术成为对世界事件（événements-monde）的纯粹创造，而工业创新带来了电气的非物质性，带来了各种机器，可以透视身体、留驻光影、将交响乐录入蜡筒、发明梦寐以求的机器人。新艺术运动，就是借艺术追求一种社会，

让精神完全成为物质，让物质全然转为精神。“自由的舞台，任由虚构，从一面轻纱的姿态和动作的变换中发散而出”，这“极为纯粹的结果”,[25]远不止风雅人士的一时追捧。这个舞台，属于一个新世界，其中，艺术和科技互相交汇，而存在的可感环境和共同体的形式符合同一个原则。

137 # 第七章　无动作的戏剧

1894 年至 1895 年，巴黎

《建筑师》（*Solness*）是一出几乎无行动的戏剧。我意思是，它甚至不含或几近不含任何心理活动。而这一点，就是我认为它值得赞赏的众多原因之一。

《建筑师》是在现代戏剧中，最先将通常及不变的生活的重荷与其隐秘的苦楚展示给我们的剧作之一。今天几乎所有的悲剧作家，只理解往昔的生活……我在剧院时，几个小时中，似乎感到置身先人之列。他们认识到的生活简单、乏味、残暴，让我觉得已经难以想象，且与自己无所干系。我曾看到，一个丈夫杀害不轨的妻子，一个妻子毒杀她的情人，一个儿子为父亲报仇，一个父亲牺牲儿女，一群儿女害死父亲，许多受刺的国王，许多受侵的少女，许多受囚禁的资产家……

我来的时候，是希望看到生活的某些事物，以我平时没有机会和能力觉察的联系，连接着生活诸多的本源和奥秘。我来的时候，是希望一瞬瞥见我俗常的卑微存在中的美好、伟大和负担。我希望有人让我看到，我本不知晓怎样的存在、怎样的力量、怎样的神灵跟我一同活在我的房间。我期待一段我不曾知的时间，

连我在最痛苦的时刻也未能体察过；而我最常见的，只是有人对我长篇大论地解释，他为何嫉恨，为何投毒，为何杀人。

我仰慕奥赛罗，但我看来，他并不像哈姆雷特式的人物那样，过着有尊严的日常生活，他不像哈姆雷特，由于无所行动而有时间去生活。奥赛罗的嫉妒令人赞赏，然而，我们是不是可能带有 138
久来的谬误，认为我们只在为某种激情或其他相当的暴力所占据的时刻，才有真正的生活？我现在相信，一位老者，坐在他的扶椅上，只在灯下坐等，对他住所里各种永恒运作的法则听而不闻，对门窗的静默和光线的低语中所发生的事，作着解释而不详察，顺从他的心灵和命运的存在，略微低头，丝毫不去想有世间的各种力量在影响和看护着房间、正如那些用心的仆人，他也毫无意识是太阳本身将他倚靠的小桌支撑在无底深渊上，并不知晓即使天上的星辰和心灵的活动，对落下的一根睫毛和心生的一个想法都不会毫无所动——我现在相信，这位不动的老人，真正地，过着一种深刻的生活，这种生活更人性，更普遍，胜于爱人扼死情妇、统帅取得胜利、丈夫维护名誉……

我认为，希尔达和索尔尼斯，是最先感到自己有一瞬活在心灵的情境中的角色。而他们从日常生活之外、从自身所发现的这种本质生活，震惊了他们。希尔达和索尔尼斯，这两颗心灵，瞥见了他们处于真正的生活中。

这几段话，出自 1894 年 4 月 2 日《费加罗报》“巴黎首映”栏目所刊的一篇文章，作者署名莫里斯·梅特林克。[1]此文写给易卜生剧作《建筑师索尔尼斯》次晚在巴黎佳作剧苑（Théâtre de l’Œuvre）的揭幕演出。当时剧院的主管人，是青年演员吕涅－坡（Lugné-Poe），而这

次的舞台设计，出自年轻画家爱德华·维亚尔（Édouard Vuillard）。同
139 年，吕涅－坡还推出了其他两部易卜生剧作，去年也曾促成梅特林克的《佩利亚斯与梅丽桑德》（*Pelléas et Mélisande*）在法国的首演。但梅特林克写这篇文章，绝不是向他的导演偿还人情。他宣告了一种新的戏剧：这并非一个戏剧文学的新派别，而是一种新的戏剧理想。

这种理想在文中概括为一个说法：无行动的戏剧。但这具体意味着什么？行动这个词，首先让人想到舞台的纷乱：惊奇的场面，演员的举动，夸张的抒情。它也让人想到紧密交织的剧情，在台上演出战争的残暴或是家庭的冲突，激情的爆发或是生活的忙乱。相对于此，梅特林克在评论中提出了无行动的戏剧：它没有舞台的纷乱或是剧情的波折。初看上去，他的批评对象和诉求很清楚。梅特林克发起、吕涅－坡推出的心灵戏剧（Théâtre de l'âme），属于一场更广泛的反自然主义行动，这是过去几年文学艺术界一直关注的焦点。佳作剧苑的创立，是为回应安托万（Antoine）的自由剧团（Théâtre libre）。自由剧团追求源自现时社会的剧情，以模仿日常生活的会话和举止为趣，对日常的装饰风格也求忠实重现。正是安托万，首先把易卜生搬上了法国舞台。他随左拉提议，推出了剧作《群鬼》（*Les Revenants*），这部剧的代际情节，照应了左拉的《卢贡·马卡尔家族》小说集。随后他又推出了易卜生的《野鸭》（*Le Canard sauvage*）。而吕涅－坡则在同一季先后排演了《罗斯马山庄》（*Rosmersholm*）、《人民公敌》（*Un ennemi du peuple*）、《建筑师索尔尼斯》三部戏剧，他想针对自然主义的对手，将易卜生重塑为象征主义戏剧的典范。

而具体的做法带出一个问题。易卜生在家庭剧中写有破产等具体的不幸事件，还有土地测绘、伪造公文、水源污染、别墅建造、养老院经营诸多事端，所以他怎能被视为反现实主义的作家？更何况这位

作家，还会在剧本说明部分详尽交代舞台布置、人物衣着，乃至火炉装饰、人物领巾和边桌上糖水杯的颜色。所以也许，是这些不懂挪威 140
语、不熟悉易卜生原剧文化背景的艺术家，对他误解了？或许他们有心擅改作者的意图？吕涅－坡为《建筑师》和其他易卜生剧作设计舞台时，减少背景纵深，迫使演员来到台前，迎着柔光，动作恭敬，念白如唱。在场的巴黎易卜生戏迷，被评论家讽称为一头“波提切利风”（à la Botticelli，波提切利为文艺复兴代表画家之一）长发的唯美青年，沉浸于演出的神秘氛围，对其自然想到以峡湾和山妖（fjord et troll）[*] 闻名的原国。而传统派则取笑这种演出，称演出伴随庄重的念白、阴暗的舞台，以及抱有事先认同的观众的热捧，简直变成了教堂礼拜。随后，易卜生正统派也间接支持此论，称这些作品里本没有神秘，表演应该遵循通常对话的语调，而对吕涅－坡安排的平调唱白和像往天上描绘假想的哥特尖拱一样的人物动作，则要弃绝。

然而，吕涅－坡和梅特林克所为，并不是无知的追捧作者，也不是过度的操纵原意。这场暗光中的心灵声乐，和只设门窗的悲剧演出，也许远离了易卜生的清楚对白、详尽说明，但这静默的音乐，极简的舞台，和“光线的低语”，明显标示出一种转变，让诗剧和剧场景观的运作方式有所不同，而他们推崇易卜生，也并非偶然。固然易卜生强调他贴近现实的意图，反对象征主义的阐发，然而我们应否执着于他对作品意图的告白？毕竟他的人物和剧情，恰好揭示出那连接意图和行动的旧式因果逻辑的局限。而我们能在易卜生的对白里找到一种未知的音乐，能把舞台看作为这种音乐布置的空间，这就是说，这种文字中的音乐探索，这种将音乐变为相应的舞台现实的意愿，表现了

* 易卜生出身国挪威的传统形象。——译注

戏剧行动的传统模式的断裂，而对此，易卜生的作品就是绝好的例证，即使作品的主题很“现实主义”。

141 为理解这些，我们就要更多了解所谓行动或无行动的意义。相对于那种向外的、现实的行动，我们自然会想到内心的行动，即对那些细微变化、错综情感、其间互动的精心辨析。当时有个词，恰指这种内心行动，即“心理学”（psychologie）。但“无行动”戏剧的含义与此无关。梅特林克直接指出：关键不是去内心的反省和细微的情感分析中找回行动。《建筑师》令人赞叹，正因不含心理的行动。内心的戏剧，并非靠雕琢对白来表达困扰的意识、犹疑的情感。它是用各种沉默的感受，让任一个人去体验世界的无声行动。同时，对俗常现实的反叛，往往让人投入一个非凡的世界。这正如于斯曼《逆流》（*À rebours*）的主角所处的世界，有奇异植株、精纯香水和颓唐的拉丁文学。但梅特林克同样否定这种迎合。无行动戏剧，应是日常生活的戏剧。他排演的心灵发声，并不需高雅的言辞。对有人把他切分人物对白的重复段看作富有诗意的技巧，他回应道，那不过是借用了弗莱芒农民的说话方式。而这种心灵的发声，并不用在舞台摆设符合唯美人士品味的家饰。在任一室内，通过门窗的静默，光线的低语，它就能被人听到。梅特林克认为，新的戏剧应像新式绘画那样，摒弃历史画的奢华，来表现“乡间的一所废弃住宅，走廊尽头的一道敞开的门，停歇的一张脸或一双手”。[2]

这里，梅特林克对绘画的参照正是关键：无动作的悲剧，是内化的悲剧，但要表现这种内化，又只能通过人之外的各种可感元素——一把扶椅，一盏台灯，一道门，几扇窗。它们绝不仅是家具，这些名
142 词，决定着静默与声响、动作与休止、光亮与阴影、内部与外部的一种关系。剧情越是向内，就越需要相应的一种语调、一些举止、一段

时间的音韵、一种空间的配置，来作出类比。古典的诗剧，要借剧场的“舞台”展开。而新的戏剧，越来越使自身的可感现实混同台上的物质现实，把剧情的感染力转入照明的灯光，把过去由人物跨过门窗带来外面消息时的戏剧张力，转向这些门窗的配置，而梅特林克的作品就是例证。《室内》（*Intérieur*）剧中的主要角色，正是一面窗，透过它，两个外人张望里面一家人在灯下的各种活动，发现了这家人还不知道的情况：家中一个女儿已经自杀。而《丹达吉尔之死》（*La Mort de Tintagiles*）的主要角色，是一扇门，在门后，隐伏的死亡在等候剧中这个孤儿。

新的戏剧，从两个相对角度，废弃了亚里士多德规定的戏剧行动 143
旧逻辑。他曾说，诗剧的本质，是情节，是各种行动之间精妙的线索，让行动互为引导，催生期待，导致相反的结果。是反转的游戏，让出身高贵而富有魅力的人，经历从无知到有知、从幸运到厄运、从友好到敌对的转变。而这个行动系统，这套因果机制，规定着每个角色的命运、他们各种想法的表述。是这个系统，决定着悲剧诗（poème tragique）的知性高低，控制着它的可感效果。行动为主的原则，既规定着悲剧的思想内容，又规定着悲剧表现的可感肌理（tissu）。亚里士多德说，剧情的因果机制，该足以让观众战栗。但这些机制，与让阅读者战栗的机制并无不同。因为他总结道，舞台场景，即希腊文的“*opsis*”，是悲剧最不要紧的元素，与艺术最无关。它只需道具师的关心，不必有诗人的考虑。

梅特林克所反对的“行动”，正是思想与其可感的传达方式之间的这层关系。对亚里士多德而言，思想为人所感，要通过一系列起因促生的情感，要通过期待，惊奇和恐慌。在这套行动因果构造之上，路易十四时代的戏剧又加入了另一种因果关系，即人物性格和表现手

法：这时的戏剧形成一些套路，利用人物的各种性格、抱负、情感，来展开剧情。同时一些手法，如用哪些特征、语调、行为、举止来表现哪些性格、思想、情感，也固定下来。行动的戏剧，变成一种将内在向外展示、让可见场景服从思想所规定的可见性的固定模式。文字中融入了一套处理各种情感、各种情景的逻辑，而一个系统，规定了语调、面相、举止，更加彰显文字的意义，增强文字的效果。狄德罗的时代对这套古典传统作出反叛，但最终强化了这种逻辑，让每个动作和举止都要明确表示出某个想法或某种感情。而梅特林克所发起的“无动作”戏剧，是要从反面，让这个将思想的可感传达附以种种系统化对应的体系失效。他反对剧情机制，不是为强调表达情感的内在性，因为这样仍从属于旧的体制。用各种表现，对思想的活动、情感的细节作出可感转达，这种做法，必须换作在各种心灵力量与某些物质元素之间形成直接的关联：在几道隔断之间，个人生活在上演，灯光在把这照亮；通过门和窗户，一个单独的人感到世界的波动正向他而来。这样，思想就不再属于主体的内在。思想是外在的法则，敲着门，张望窗内，围住这个微渺的生命。适于这种思想的语言，就是感觉的语言，它可以留住这样的冲击，让世界的非个人之灵在个体的生命中颤动。

《建筑师》演出的，正是这场新的悲剧。它的剧情，固然具有资
144 产阶级戏剧的各种表现，交织着情感冲突和职场斗争。其中的建筑师已过中年，既承受着因火灾失去二子让家庭名存实亡的痛苦，也面临一个年轻对手带来的竞争。但让他走向毁灭的年轻人另有其人，是名叫希尔达的少女。她不仅破坏了索尔尼斯的婚姻，还迫使他去重现她年幼时见他做过的壮举，让他不顾恐高症，攀上他新落成的建筑，为塔楼挂上鲜花。当然，易卜生为展现这位偏远小城的建筑师和他的家

人、雇员，已经提前设定了相应的舞台和人物的形象。为在此找到无行动戏剧的模式，我们就要去文字中，寻找与剧情貌似的现实主义以及剧情的演出相悖之处。但从此角度，我们要避开一条歧途，就是易卜生法文译者的解读，他把剧中事件看作种种象征：这个为家宅起火而未能救出孩子的旧事困扰的老建筑师，应是指颠覆本国旧传统的作者易卜生本人；索尔尼斯年轻时主建的那些教堂，是指易卜生借以宣告人类新时代到来的哲学剧作；建筑师后来热衷建造的家庭住宅，是指作者的人道主义剧作；而说服建筑师去重现曾让她惊叹的壮举、直到让他付出生命代价的少女希尔达，是指带来激动和危险的想象之力。[3]而梅特林克告诉我们，这些本不重要。象征主义，不是让象征有其用途。对象征的借用，从诗歌诞生时就已有之。而且，这完全属于强调本体和喻体的关系、意义和其可感表现的关系的旧体制。但象征主义所指，是从反面搅乱这些关系。《建筑师》成为新戏剧典范，并非因为它是作者易卜生的“寓言体自传”，借少女之口质问从前他对 145
新生活的期冀，而是因为它脱离了行动互相关联的因果系统，以及人物性格符合戏剧传统的逻辑。这一点，就是《建筑师》的关键所在。这位边城的企业家，身边堆满俗务，置身行业竞争，受着家庭名存实亡的痛苦，而他与小希尔达的相见，带来一种根本不同的因果。这个曾无所顾忌地利用他人才能的人，转而去不顾生命地追求一个目的：让那个充满激动的少女再次出现，因为曾经，正是在她面前，他有一瞬看到了自己的宏伟创举，因为她让他想起了许诺她的一整个王国。《建筑师》是一出“梦游之剧”，表现出“外来的力量”，而主角说，对于这种力量，只能去服从，不论人们是否愿意。

所以，因果系统与可见构造之间的根本联系，在此断开了。相对

亚里士多德的行动互相牵连的逻辑，相对从无知到有知的转变，这部剧作肯定了与未知相遇的纯粹结果。但这种相遇，没有形而上的启示，只是两方视线间的关系。相对亚里士多德漠视舞台景观，以及现实派过分强调领巾和水色，这里只是一方孩子的视线与一方成人视线之间的转换，把索尔尼斯带上他将坠下的塔尖。正是因此，易卜生的中产剧作，仍然是讲“有尊严的日常生活”，是像“由于无所行动而有时间去生活”的哈姆雷特的生活：这个女孩视线将一个人带向死亡的故事，近于马拉美几年前所说的悲剧，“我们的青春消失在生命的初始”。[4]

不过，这种搅乱了因果以及内外关系的视线互换，只存在于希尔达话里。对于只在文字中发生的这种视线，在表演中还要构造让它可
146 感的空间。当然，这与模仿无关。新的戏剧，首先是对台词有不同用法：台词不必再解说行动。它要表达的，不再是妒忌的起因、复仇的决意，而是各种外来力量的强大影响，正是这种影响，让那些个人的行动，超出了所有关于寻求何种目的、采取哪些手段的理性考虑。这种台词的新机制，需要相应的可见性，而思想的可感呈现，也需要相应的形式。舞台应该呈现的，是在语言交流的声乐中隐含的可见性，它不该依照易卜生本来的视角去想象沙龙环境和人物着装。

吕涅－坡为此努力，请来一些画家，他们中的莫里斯·德尼（Maurice Denis），称绘画主要是在一个二维平面上呈现色块的和谐；还有爱德华·维亚尔，用墙纸花纹来消除人物的层深。吕涅－坡让演员在后一位画家为舞台所画的树叶下，勉强容身一个斜面跳台上，以准备索尔尼斯的跌落。在评论家看来，这种空间的压缩、歌咏式唱白、恭敬的动作，都是些雕虫小技，只为借这部现实主义剧作来发扬“象征主义”。然而，这个空间向另种空间的变换，并非随机应变而从简

为之。这里正是审美的新意所在。如同温克尔曼重新发现古希腊，黑格尔揭示荷兰人民的自由，这里的现代自由，已经见于厨房的用具、粗俗的酒场。在这个审美时代，美感失去了单纯。曾经的表达规范，用明确的可感符号来转达某些场合的庄重、思想的严谨慎重、情感的细微变化，而它已不能再规制语音的纷乱、可见的散播。对荷兰风俗画，黑格尔讲到，其有两层可感空间：对家具和织物的呈现，显示出一种生活样式；而光线的演绎，表达了这种“生活样式”所凝聚的深层生活。这种画面的层叠，现在登上了戏剧舞台：一层是呈现一位挪 147
威小城知名人物应有的室内装饰，一层为展示，那些莫名的心灵之力如何把这位人物从执守事业的正路上带离。而这里的层叠，可以用两种方式来看，这两种方式关系到对戏剧未来的两种反向探索。我们可以认为，这样是向戏剧舞台引来一种将其超越的力量。这也是后来对易卜生最有洞察的读者，安德烈·别雷（Andreï Bielyï，俄国著名作家）的总结。他说，易卜生的戏剧正是象征主义的，因为它在铺展景象的逻辑之外，揭示超出此外的感受演变的逻辑。建筑师索尔尼斯攀上塔尖的过程，和另一部剧中雕塑家鲁贝克［Rubek，出自《复生》（*Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*）］走向冰川和雪崩的过程，昭示人们走出剧院，基于艺术创造，投入真实生活中人的自我创造。[5] 另外，对舞台上的叠加，我们也可以看作一种失调，它要求一种特有的创新，来为戏剧隐含的音乐赋予相应的可感现实。而以此为宗旨的艺术，就是“舞台编排”（mise en scène）：为各种莫名力量中的音乐，赋予其展现可感的舞台；用抑扬顿挫的语调，讲出直白对话里所含的静默交谈；为与未知（Inconnu）相遇的场景，赋予可见的形式、给出它的空间、灯光、举动、移位（déplacement）。

在《建筑师》演出九个月后，一本手册在巴黎悄无声息的出现，

它恰好成了对戏剧中的音乐赋予相应空间的必要。手册作者，是阿道夫·阿庇亚（Adolphe Appia），书名是《谈瓦格纳戏剧的舞台编排》（*La Mise en scène du drame wagnérien*）。这本小册子，也许是“舞台编排”这门新艺术最早的宣言。而它的新意还需说明。当然，早在戏剧之始，已经存在布置舞台的工作，舞台机制的运用。而舞台编排这个词，也在 19 世纪为人沿用。不过，它显然指一种作为附属的艺术。1885 年，《戏剧历史与图解词典》（*Dictionnaire historique et pittoresque*
148 *du théâtre*）的作者对其定义为：“舞台编排，是指考虑每个角度、每个方面，来规范舞台动作的艺术，它不仅涉及共同实现剧目演出的每个人物的单独或组合动作，不仅涉及全体的运动：集中、行进、列队、打斗等等，还涉及如何让这些动作、这些运动，与整体、与各种舞台细节、室内装饰、服装、道具达成和谐。”[6]这里，舞台编排被定义为一种辅助演出的技术：它仍是延续被亚里士多德排除在正式戏剧艺术外的所谓“道具师”（accessoiriste）艺术。浪漫主义时期，有些力图维护戏剧纯洁性的论者，公开反对戏剧所受的侵犯，比如，莱昂·阿莱维（Léon Halévy，法国剧作家）批评西赛里（Cicéri，法国舞台编导）应泰勒男爵之邀制作的法兰西剧院豪华舞台：

> 墨尔波墨涅乔装司舞台的缪斯，
> 而悲剧对你就等于舞台的配置（……）
> 让法兰西剧院，勿再强装洋相，
> 剧院乃是神庙而绝非一所卖场。[7]

“卖场”所指，即浮华装饰的堆砌。阿莱维的反对意见，可以让我们一见当时舞台编排的传统派和反对派共有的一种观点：舞台编排

是附加的技术，是对可见性的补足，是剧院工匠为戏剧表现体系所带来的。但舞台编排成为艺术，将这种逻辑反了过来：新的艺术，首先是做减法。这不是说只表现文本、尽量精简舞台技术手段，而是指对这种表现本身加以取舍，对作者本人在想象笔下剧本该如何在演出中仿照时所依据的可见角度予以搁置，以求在文字中找到一些宗旨，属于另一种因果体制、另一种语言的使用形式、一种打破现有表达规范的表达模式。我们正是应为这种特别的因果体制，构造出相应的一段 149
时间、一个空间。吕涅 - 坡为此，对易卜生的舞台说明弃之不顾，只求用贴切的表演，表现出驾驭希尔达和索尔尼斯的外部力量中的音乐。而阿庇亚提出的做法，是系统化改造瓦格纳的音乐剧。他想除去瓦格纳剧作演出的绘画布景，不借它们展示迷魅（Mime）的锻炉，汉登格（Hunding）的住处，齐格菲（Siegfried）出身的森林，昆达（Gunther）族长的大殿。他想删去一些表演动作，不借其传达齐格蒙特（Siegmund）和齐格琳德（Sieglinde）相爱的狂喜，汉登格知晓妻子背叛后的暴怒，沃坦（Wotan）斥责女儿布琳希德（Brunehilde）时内心的痛苦。阿庇亚这样做，正是为戏剧的灵魂，即音乐本身，构建舞台的空间和移位。

实际上，这就是阿庇亚的理论核心。这一方面来自瓦格纳的戏剧论，一方面也因为瓦格纳未能从中得出实现演出的有效结论。1851年，瓦格纳在《歌剧与戏剧》一书中探讨的戏剧观念，依据的原则是：关键在于怎样从想象的语言，过渡到可感现实的语言。从前的戏剧实现思想，所借的是日常语言的力量，靠它来沟通、描述、对比、释意。这样的戏剧，把作者的意图转译作对白，来解说各种行动，传达各种情感。而新的戏剧，不满足于传达一种现实，描述一个行动。新戏剧本身就是行动，它用感觉的语言，把现实直接呈现给感觉。作

者的意图，不需要再借仅有的文字语言来表明，不需要以文字为理解力指定对象，为意志来规定目的。作者的思想，文字的语言，它们要在表演中变为可感现实，就要脱离它们相隔离的、“自私自为”（égoïste）的状况。为此它们要汇合声音的语言，这种语言，是无意识思想的表达，是“人内心的最原初的表达器官”。[8]而作为前提，这种语
150 言，本身也是出自隔绝，因为它的拓展也可能导致禁闭。海顿、莫扎特、贝多芬时代的器乐，已经处于解放，不再为文字语言充当附属功能，为所描述的情感提供表现上的补足。器乐已经探索了其特有的音律语言的所有资源。但这种自治产生意义，只在于音乐能带来新的交汇，汇合文字中思想的力量，和音律的“海洋”中蕴含的可感展现的力量。新的诗歌，为将其思想变为可感现实，就要融合两个元素，一是来自文字的述说语言，用以转达“作者的意图”，一是来自音响的音乐语言，用以转达“诗本身的生命”，这是指，音乐根植于无意识的生命中，而这正是音乐的来源，这也让音乐得以满足意识层面的意图。对语言毫无办法使其可见的事物，音乐能使其可感：感觉的无以形容、无意识的生命的力量。所以，音乐的使命，就是以有形的方式得到实现，建立特有的可见性。而对于音乐剧，它如不能表达为视觉，就只是一种缺损的艺术，一种空有意愿的“奴隶般”的艺术。[9]只有将意愿转变成能够，只有将艺术完全实现为一种将自身放弃的可感形式，艺术才能达成目的。

阿庇亚认为，以这种艺术构想为基础，可以为音乐剧实现特有的空间化。作品表现所依据的生命，还全在乐谱当中。所以我们必须去赋予它呈现的形式，让它在舞台上得到空间的展现。而这就产生了问题。所需的形式，不能是外来的附加，它必须根据音乐剧内容的具体规定，就是说它根据的，是音乐形式和诗的内容的联合。而音乐剧的

本质，在于它对动作的划定不依据模仿，而依据谱定的切分。演员不再模仿生活来把握段落，现在要根据音乐。但瓦格纳认为，音乐这门相对于日常生活的技艺，已经无关乎具体唱法和乐谱演绎。音乐表现的是另一种生活，一种先于意义表现的各类规范的生活。音乐中“任意”（arbitraire）的切分，与戏剧本身要表现的内容即是一体。对戏剧的表现性中掺入的音乐切分，应该用舞台空间中的可见分段作出类比。这种分段的构成，不受任何技艺的指导。它来自于作品，而且只是如此。所以对此负责的，应是剧作家。他的任务，是在空间中，呈现作为戏剧核心的恰当切分。但不幸的是，瓦格纳这位新剧作家本人，也 151
不知怎样对音乐切分作出空间的类比。他把音乐剧中新的表现性，带回了从前的话剧空间。他仍旧采用了传统的表现手法和绘制的布景，而它们模仿的现实造成了冲突，不能对应语言和音响的融合中的生动身体带来的现实。阿庇亚认为，其原因是瓦格纳对绘画的看法过于单纯。瓦格纳把现代风景画，看作绘画艺术随革新达到的终点。绘画从属的这种运动，让所有艺术最终与生动的自然相和解。在运动中，绘画应该走下“自私自为”的画架，在戏剧的整体艺术中扮演独特的角色：为舞台展现“不再是捏造的、‘生动的人’背后那‘自然的舞台背景’”。[10]而在阿庇亚看来，瓦格纳正是这样避开了为音乐剧提供特有空间的任务。然而核心的问题，可能并不在此。问题在于瓦格纳对可感的概念吞并了对可见、对空间的概念。对于他，文字中阳性的知性，和音响语言特有的、阴性的感性，两者的融合已经足够定义出戏剧的可感现实。而舞台构建，在此又被归为传统的辅助功能。而且，这种融合本身也涉及各种表现语言的一个问题。瓦格纳借音响语言，来协调文字语言和动作语言。舞台空间对于他，相当于默剧的空间，它让 152
所讲的思想和未讲的思想之间的融合变为可感。而“动作”中的思想

之力，已被他包含在文字语言和音响语言的融合之中。所以负责发挥“动作语言”表现力的，就成了将诗歌之船渡来的“交响的声浪”。[11] 对于瓦格纳，音响语言已为诗的思想提供了有效的空间性。而当他推崇的思想者，从先前言称“有血有肉”的存在的费尔巴哈，让位给无根无底的叔本华之后，这种诗的空间性，也随之消失在小城拜罗伊特乐团* 的深渊中，而舞台上出现的，是传统形式下的再现布景和情感表现。1876 年，瓦格纳本人执导的一场《尼伯龙根的指环》，被科西玛（Cosima）** 看作瓦格纳戏剧编排的不可动摇的经典。这版演出里，瓦格纳依照旧的逻辑，对舞台作了传统的再现式设定，让戏剧表演忠于模仿。而能为戏剧带来真正必要的表现形式的剧作家，我们还需要期待将来出现，他将把戏剧固有的必要性，展现在一个与其相应的舞台上，而这个舞台，就像戏剧，将打开“通向未知和无限的一道开口”。[12]

所以舞台导演的职责，就是去填充这一道空白。就此我们可以说，舞台编排是一门独立的艺术，但仅限新戏剧到来之前的过渡期内。但问题还需要深究。瓦格纳不能为他的音乐创造空间，也许不是环境所限。问题还出自新艺术作品的定义本身。这是因为，我们要想明确这种固有必然性、借它指导编排，就要认识到，它不同于作者在戏剧创作时的意图。对于作者，他必须不顾自己对作品的设想、不依据这个前提取决音乐手段，他才能让自己的观点融入作品，以此“偿付”所
153 有作品通有的原罪：作品是基于他的意图（intention）、他的意愿（vouloir）才获得力量。而舞台编排，本就是种矛盾的艺术。它的基本观点是，作品具有“构想的统一”，不需任何外来的追加。这种构想

---

* 德国拜罗伊特，是瓦格纳晚年居住地，他在此创办的剧院延续至今。——译注

** 瓦格纳的妻子，在他逝后主持瓦格纳戏剧演出。——译注

的统一，过去可以简便地规范再现式的作品，但在审美的逻辑下成了一个有矛盾的观点，因为审美逻辑下的统一，恰好要让“构想”消失。剧作家必须放弃对自己作品的“看”，不再用他“充满想象的眼睛”来编导旧的舞台动作和设定，这样才能有统一，这样，才能让另一人根据作品音乐性的统一，赋予它空间性的统一。

因此，作品必须自分为二，才能实现统一，而必须有另一个艺术家，从作品找出“最初构想中的指导原则，坚决依此规划舞台编排，不再附加剧作者本人的意志”。[13]舞台编排师，就不再是过渡期所必需。他是第二位作者，让作品在可见时展现出完全的真实。为此，他全面地掌握各种表现元素。而展示可见的第一元素，就是歌唱的身体。这种身体，绝不再像演员一本正经扮演各种角色，而是去充当音乐的表现空间的组织者。他无需依据所扮人物的性格来规制他的模仿，借各种象征让观众设想他的处境和情感。他只需舒展身体，让其舞动，这具身体，不再仿照任何生动场景，而是直接转达音乐所含的生命，随乐团交响的韵律而跃动。为这注入了新生命的生动身体，我们还需调整承载他的“无生气的画面”。这幅画由三种元素组成：绘制的舞台布置，风景，灯光。传统舞台尤重第一种元素，因为它靠绘画指出一处场所、一种情景、一个状况。而现在的关键，已不是展示生活，而 154
是去展现戏剧的潜在力量。因此，绘有象征的平面必须舍弃过去的特权，以便用各种元素展现戏剧内在的运动。这些元素，首先是根据演唱者的走位来构成舞台的道具。如此，众女武神聚集的岩石山，不再是分配给演唱者的站位空间，而成了各层空间的衔接。在其顶端，临近天穹，是女武神的立身之处，而沃坦，也是在此登场，然后步下中层与女儿对峙，又来到布琳希德刚刚劝逃齐格琳德的台前，这展开了戏剧与演唱的力量。

接下来是灯光：当然，这不是指旧有的脚灯或灯架照明。旧式照明仍属于模仿的布置，负责让观众对舞台和表演“看得更清楚”。而为赋予戏剧可见性，我们需要重视灯光甚于光下的情景，给它一个戏剧的角色，让它直接翻译那些语言没有讲出、声响悄然透露的事物：剧中的爆发和暗沉。所以我们需要加入的灯光，就是主动的照明，使用移动投影机照明，雕塑歌唱的身体，让戏剧没有讲出的事物可见，转而构成剧情。比如，借用光影调配，我们可以分隔出众神之长沃坦和他拒绝指使的人类。这样台上就不再有过去的模仿布置。舞台成为一个人造空间，以相应的投影和道具，来配合承载着音乐的身体的演出。

将一种可感换作另一种，在空间中展现戏剧内在的音乐而不是用摹仿去演出各种感情和行动，这就是舞台编排这门新艺术的原则：阿庇亚采用的投影装置和舞台道具，正是采用技术手段翻译出梅特林克所设想的“光线的低语”和门窗背后的神秘。我们还能发现，这种翻译并不轻松。因为希尔达和索尔尼斯的关系中无声的“音乐”，梅特林克的人物间的关系中的“音乐”，只是比喻意义上的音乐。它们只
155 来自于文字的沉默之处，是马拉美的公式里“在话中本没有的事物”(ce qui ne se dit pas du discours)。* 在这无声的音乐中，并没有阿庇亚借以空间化瓦格纳剧作的无所讲述的元素，比如限制声音表现的乐段具体长度。对于声响，我们可以对其作出音乐编排，转入空间。然而易卜生的对白词句间的沉默又该如何转入空间？阿庇亚本人对此强调：舞台编排，只有对诗人兼音乐家的作品而言，才是不可或缺的戏剧表

* 出自« Le Mystère dans les lettres », *Divagations*, dans Bertrand Marchal (éd.), *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, 第 233 页。——译注

现手段。但我们可用一个简单的回答，解决这个貌似的难题：易卜生或梅特林克剧中的沉默，它所表达的正是音乐张力的本质，是非个人生活的力量。话剧的沉默，或许本没有时间尺度，但它等同于音乐剧的整齐段落，因为确切的说，后者也可定义为“在话中本没有的事物”，靠此突破了借发言来讲述行动和表明感情的意义构造。而音乐，首先就是要推翻这种因果关系和表现形式的意义构造所禁锢的“生活”。易卜生和话剧和瓦格纳的乐剧，作了类似的推翻。索尔尼斯在希尔达陶醉的注视下，攀上即将坠下的塔尖，这个他正是凡俗版的主神沃坦，因为后者也使一个青年齐格菲引来各方势力，导致英灵殿（Walhalla）的覆灭。他们都成就了音乐的本质，即舍弃行动，舍弃个人生活。

阿庇亚为说明以上这些，将理论转为图示，向读者展示《尼伯龙根的指环》的舞台编排原则。他已在笔记中，对每个场景规划了应有的运动和照明，来转达音乐诗剧中的抑扬多变。而后他在手册中，把所有这些音乐空间化手段归结为一个原则，即将行动转为无行动。他对舞台编排的统一，并非根据瓦格纳的创作特点，而是根据剧作中心角色沃坦的命运。“剧作的本质在于，神所引发的系列事件与他行动 156
的内在动机相冲突……”[14]这种“冲突”，或许让我们想到，亚里士多德的悲剧理论核心，也是基于矛盾性因果的体系。但两者的相似只在表面。对于亚里士多德，结果违背动机而逆转，转达了人不知神定秩序的局限。而在阿庇亚对《尼伯龙根的指环》的分析里，结果逆转的形式，达成了本来的神圣意志。这个过程的结果，也不再用来判罚无心的当事人。结果只是说，神转为被动，转为事件的观者：神意识到冲突，意识到他“无力将其阻止或转移，他放弃主使，违背他的本意，让自己充当被动的旁观者，等待事情的进展致使他的毁灭”。[15]在阿庇亚看来，正是这个过程，把《指环》分为两段：前两日属于主动

意志期，最后带来了布琳希德周围的火墙。后两日属于被动意志期，戏剧转为旁观。正是这个切分决定了舞台编排。

这种探究，似乎与阿庇亚最初的方案相悖。这里对《指环》的编排方法，不是基于时间结构，而成了基于剧情结构。但要注意的是，这种剧情结构所讲，正是传统叙事逻辑的终结。这里不是用音乐来展现沃坦的命运，而正是用这个角色的故事表现出音乐的作用。某些音乐思想，适用于话剧中的沉默，也适用于音乐剧的内容，但这并因为音乐的含义不够确切。这个概念的多用提醒我们，一种艺术绝不只是
157 一种艺术，不只是语言、声响、色彩、比重和运动的各种特定组织方法的结合。它是对艺术所作所为的一种理想。瓦格纳的革命所建立的，不只是一种新的音乐创作方法，更是含有新艺术理想的一种音乐理想。音乐不只是制作和谐声响的艺术，而要表达先于再现的世界。

然而更复杂的是，这个先于再现的世界也有两重：对于曾经捧读费尔巴哈的青年瓦格纳来说，这个世界，具有本能的力量，属于人们的共同生活。费尔巴哈提出，人们应在可感生活的日常之中，尤其在男女关系当中，找回被语言抽象和基督神话所间离的对共同生活的奉献力。瓦格纳正是受他启发，构想了诗的阳性力量与音乐的阴性力量的融合。正因此，瓦格纳曾认为，要找回声响语言和集体神话所含的自由生命之力。而当他的阅读对象从费尔巴哈变成叔本华，这种本能之力完全变了意义。它化作了表象（représentation）的幻景所藏起的事物本质，‘即意志，这种意志的全部追求是否定其自身。音乐的象征，不再是带来自由的英雄、神话和众人之力的化身齐格菲，而变成放弃自我意志、旁观自己世界灭亡的沃坦。

所以，编排让戏剧转为旁观，并不代表编排在阐释剧情。反而，它在同一空间实现了两种反向的音乐理想的交汇。一方面，编排成就

了音乐的本质，即它是各种感性的语言。编排是对承载了共同生活之力的这种语言的可感展现。而另一方面，编排所成就的音乐本质，即它是无感觉的默然真理，它支撑着虚妄的世界产生围绕某目的的各种行动和为之辩解的各种意义。让戏剧转为旁观，就是让它的内在生命化作可感力量，这种力量要超过“出自谁口的最动听的讲述”[16]能有的 158
感染力。而这也成就了音乐的真正本质，它将行动转为被动，为各种人物除去他们的存在本身的幻妄，为演员除去他们装扮那些“角色”的虚饰。音乐的本质，是对因果联系、人物心理、角色阐释、感情模仿式表现的逻辑的瓦解。这种戏剧的“内化”，需要一种新的视觉形式，需要一种艺术，从戏剧表演中取出戏剧的音乐结构，即戏剧转为旁观的原则。易卜生没有采用音乐“本来”的含义，梅特林克也没有。我们知道，梅特林克对德彪西的谱曲并不算欣赏。但他们两人戏剧探究的核心，都是戏剧向旁观的转化。他们对舞台的设想，都受此启发。这一点尤其体现在斯特林堡的“室内剧”中，舞台把窗户作为重要设定。几个角色透过窗户看到与已相隔的对面发生的事情，看到一场隐秘悲剧的系列事件变成远处的景象。

因此，舞台编排的诞生，联合了两个相对的过程。一方面，它的原则完全意识到，戏剧不需再讲述行动，而要直接表达生命之力。而这种生命的成立，必须要丢弃围绕意志、感情、行动、目的的旧逻辑。要让这种生命所需的全面意识投入运作，必须抛弃那些用来转达意志和感情的有意语言和表达形式。这种生命必须得到完全的展现，而要如此，它不仅要抛弃再现式的舞台布置，也要抛弃传统表现语言以及规定生命外表的整个体系。对这非外表的生命，怎样让它可感？戏剧可以将它形成文字。而对这些文字的力量，怎样赋予它可感的形式？第一种解答是，让生动的身体代为表现这种形式，而这种想法本身是

159 矛盾的。新的戏剧不能作再现。这不是说它太理想化，不能采用粗略的具体再现。这是因为它的可感材质不适于通过身体扮演呈现在舞台上。有一种诗采用交汇了言说和沉默的文字的力量，为我们讲述任一生命与生命诸多本源的相会。而另一种诗的实现，源自一个人的身体在我们面前与同样力量的相会。这两种诗并不相容，第二种总有太多要展现。对此有一种设想，是通过让读者构建展现诗的精神剧场，来避免诗的过多。在梅特林克之前，马拉美已提出这个理论。而他们两人都知道，这种守卫诗歌纯洁性的做法，又让诗依存于旧的想象力。“无行动”的戏剧，不动的戏剧，应具备特有的可感形式。而这些可感形式的构建，借助于两种相反的力量：一种追随生命的非个人之力，通过身体运动的活力将其展示；另一种让这活力无人化，一方面，将其带回其所发生的无生命物质的无人之处，另一方面，将其拓展到一些技术创新，强调其超越自身的能力。

旧表现体系的瓦解，沿这两条线索展开：在一种戏剧里，生命摆脱了模仿的限制，借用身体活力直接伸张自己的力量；另一种戏剧对艺术力量的显示，反而远离身体和表情，借助建筑和雕塑、线条和色彩、灯光和运动中的无生命之力。后来，爱德华·戈登·克雷格（Edward Gordon Craig）和阿道夫·阿庇亚两人为强调戏剧自治，走上了将其废止的方向，前者单纯采用舞台板块的运动，后者发挥身体的协同技巧。还有一些人去利用这个分歧两端的张力、协调、变动。而梅耶荷德的戏剧实验，最典型的显示出戏剧艺术一直徘徊在两端，或
160 尝试把剧作固定为画面，或争取发挥更多可感能量。随后，舞台编排艺术利用不断更新的手法，或调和两端，或重建分歧，得到充分发展，然而这从未消除一种怀疑，即这些成就不能取代、只是暂缓一场更根本的改革，而改革本应朝向“生活这门更难的艺术”。[17]

第八章　装饰艺术作为社会艺术：神庙、住所、工厂 161

巴黎－伦敦－柏林

他的作品是一座充满玄妙之秘的宏伟神庙，让探索的人无谁不带尊崇和疑难。它的典雅和优美只是外在的附庸；精神的火光闪耀在它内里的祭坛；不妨检视这座丰碑的全体，用心去看透它的含义；它似在致敬于创造、于真理；生与爱的愉悦启发了它。它把源自于自然景观和流逝时光的一种感性、一种知性丰盈地展现。如果说，它缓缓散发着这位艺术家和梦想家的灵机，那无论谁，都能在此寻迹到一种新生审美的诸多元素，和一种哲学原则的一套体系。作者的构想，承载着一个时期的刻录，一个国家的印记；它伴有现代的不安与好奇。

1910 年，巴黎有位演讲者如此谈到一位艺术家的作品。[1]这将作品尊为神庙的说法，无疑是当时常见的言辞。1890 年代，马拉美论及“诗歌的危机”是因自“神庙纱帘的破裂”，他寻求“典仪”，来颂扬新的荣光，即人的创造中普遍的宏伟，因为它注将取代天主教的“往日暗影”。十年后，伊莎朵拉·邓肯和家人有一次未果的尝试，想在雅典城对面的克帕默山（Kopamos）上复原一座古代神庙。20 世纪 10 162

年代，阿道夫·阿庇亚等戏剧家，试想将剧场变成未来的教堂；鲁道夫·拉班与某些艺术家一道，在瑞士维利塔山（Monte Verità）成立清修团体，特地献礼于自然和艺术的联姻；还有些人投身建设常年使用的神庙，传授新的人文信仰，比如鲁道夫·斯坦纳（Rudolf Steiner）主持建立了瑞士歌德讲堂（*Goetheanum*）。所以，这位演讲者在他词藻华美的单调文章中用神庙作修辞，并不很出人意料，在 20 年前的 1889 年巴黎世博会的背景下，他已作过大致相同的发言。

然而有三个因素让这番陈词变得有些特别。第一，这座“丰碑”并非由建筑师或雕塑师铸就，也并非出自诗人或小说家笔端。这段文字所崇尚的神庙建造者，是一位劳作于“陶土、玻璃、木料的工匠”，[2]一名所谓“装饰”艺术的大师，埃米尔·加莱（Émile Gallé），他的作品大部分是家具和花瓶。第二，这位演讲者是对他的“同志”众人作此发言，而他赞赏的这位艺术家，却让人想到一些富有的爱好者才能拥有的别致摆设。这位演讲者，罗杰·马科斯（Roger Marx），本也是出没于爱德蒙·德·龚古尔会客“阁楼”（genier）[3]的艺评家，并不那么亲近工人团体。他的发言，是面向艺术科学联合会（la société Art et science）周日召集的劳动者群体，完善他们的教育。而在他发表这篇演讲赞叹法国洛林地区的工业发展之前，曾有威廉·莫里斯（William Morris）和瓦尔特·克兰（Walter Crane）两人分别发言，来激励那些追随工艺美术运动（Arts and Crafts）和未来的社会主义运动的听众。第三，这篇演讲稿在 1913 年收入文集《社会艺术》（*L'Art social*），同书写到的艺术形式，还有拉利克（Lalique，又译莱俪）设计的珠宝、舞蹈家洛伊·福勒的舞技，并介绍了一位熟知音乐厅中奢华的海报设计师朱尔·谢雷（Jules Chéret）；书的最后作为“弘扬文艺的典范”，

介绍了莱芒湖畔一处别墅里，奥古斯特·布拉克蒙（Auguste Bracquemond）和亚历山大·沙尔庞捷（Alexandre Charpentier）两人所做的奢 163
华装修。所有这些好像无关于“神庙”的想法或“新生审美”，更无关于“社会”艺术。

不过，所有这些说法并不是作者随意发挥。这位作家并非因吸取马拉美的理想和龚古尔的文笔，就做出这些多余修辞。马科斯本人，的确是一位审美复兴推动者，也的确是用一种社会艺术的理想，去介绍那些理想的画面，诸如加莱绘制的珍奇玻璃、陶土器皿，拉利克设计的饰品，杉林别墅（la Sapinière）台球室的镜边彩绘。新生的审美，是指艺术统一性的回归。而这种统一性的不在，始自部分艺术被划分作“美术”，只供美术馆参观者鉴赏；部分艺术被称作装饰艺术，用来满足某种实际需求、配合建筑装饰。马科斯始终在推广一个想法：装饰艺术尽管受到轻视，但指出了艺术的真正目的，我们要从这个目的出发，制订艺术的原则和欣赏准则。艺术需要去建设和改善居住空间，无论这个空间是敬献神灵，还是供给常人。威廉·莫里斯对此作过精到的总结：艺术应有的统一，是“一群人的住所，它的建设可靠、美观、符合它的用途，它的装潢和设施足以表现住民的生活形态。”[3]所以，“社会”艺术的工匠，为富有的爱好者制作奢侈品，这里其实并无讽刺。社会艺术，并不是服务民众的艺术，而是服务于社会所定目的的艺术。但这种定义容易带来相反的理解。社会艺术，并非任意社会的艺术。它所指的社会中，“人们像人一样生活”，[4]人的建造是为了安置生活、将其表达，不是为了让某个特别阶层对应特别的艺
术。而社会艺术的“政治”就在于此：它摒弃艺术的特有地位，取消 164
高尚与非高尚艺术的区分。或许，拉利克的珠宝只有上流阶层的女性

佩戴，但这些珠宝为她们的首饰加上了平等的印记。工匠制作它们，像在构图平衡画面，不考虑美术和实用艺术间的层级。这种画面构图，不像架上绘画是为装饰高雅妇人的沙龙，而是为融入她们的生活，陪衬她们的活动。首饰的价值，在于工匠在其中融入了他本人的生活、他本人的思想。而这种生活，又来自于他面对那些花草、昆虫、景致等非个人的生命时所生的情感，然后由他用宝石仿塑成形。所以在上流妇人胸前闪耀的，是这种非个人的、平等的生命，不是她的阶层徽记。她的珠宝价值，不再取决于钻石的大小或纯度，而在于工匠通过思想和双手的创作，对宏大的未名生命作出独特的展现。所以，工匠可以为首饰加入“他散步时捡到的小石子，或配上他园中的沙砾”。[5]优雅的女人，就让她的首饰带上各种艺术和各种材料的平等。她的首饰唯一的特别之处，就是艺术家创作它的特别才能。而拉利克和加莱的才能本身是展现一种极致的感性，这种感性来自于随季节和时日发生变迁的自然景观、各种花型、昆虫外形与和谐景致。他们的才能，是对非个人生命的独特表现。正是这完全的生命、共有的生命，闪耀在艺术家为优雅女士创作的饰品上，而马科斯则希望借演讲，让劳动者听众有所同感，激发他们去做“可见的世界为其而存在”[6]的人。正是生命，重新来到荒废的神庙成为神灵，促使艺术的新生。而这次审美
165 的“新生”，似乎迥异于赫拉克勒斯的残躯以及女神朱诺的头像予人的启发。面对失去头部和四肢的躯干的曲线，和女神不含意志的视线，温克尔曼和席勒都赞赏这自由民众的表达。而这种表达，已经完全化入了石像；这种生命的充分展现，借助于生命的悬置、海浪漠然的起伏、面对自由外表的自由审美游戏中不断平衡的入迷与释然。后来有人武断地批评道，这两位自由外表的仰慕者，发起了复兴希腊的恶性

狂热，肇始了让艺术变为共同生活形式的绝对追求。然而，那座缺少肢体的雕像，也是失去神庙的雕像。它移到美术馆，而这里，只有廊间的竖纹立柱还留着神庙的形象。所谓对石雕的浪漫追求，其实是对石雕的遗弃：神庙被人荒废、长遍野草、屡遭掠夺，雕像则变成美术馆的展品。而随遗弃之后，我们看到一种新审美的无所动容的样貌：它正如哲人黑格尔对流浪小天使的赞叹，这代表，画作的杰出无关于所画主题和展出场所；它也正如小说家福楼拜对《包法利夫人》的设想：写一本没有主题的书，这本书“与一切无关”，而这就是在作为一国一民表达的希腊艺术消失之后、与其反向的同样创作。而为理解这层关系，我们需要回顾今天很少提起的一场革命，它由一本书引起。而此书出版时间，恰好晚于黑格尔发表《美学讲演录》的 19 世纪 30 年代，早于《包法利夫人》问世的 1856 年。这场革命发生在 1851 年，也就是拉斯金《威尼斯之石》（Ruskin, *The Stones of Venice*）首版刊行的那年。第二卷某章《哥特的本质》（La nature du gothique）总结了全书思想，后来，这一章不只成为装饰艺术思想的参考文献，更成了一 166
种新艺术思想的圣经。

拉斯金提出的哥特之说究竟有何意义，值得我们重新思考。人们常常过于轻视它，认为它是一种不切实际的怀旧，是追求过去的工匠从业方式，因为那些工匠，可以把握自己的行业，有信仰支撑，有行会保护。人们经常认为哥特是孤注一掷的意愿，它要求抗拒机器普及的世界，回归中世纪的理想。与此同时，人们也将它所启发的工艺美术运动，视为仿造过去典雅时代（haute époque）的家具，幻想骑士与皮肤晶莹剔透的贵妇人，模仿繁花纹（mille fleurs）壁毯印制叶形图案墙纸，仿写中世纪手抄本的字体。但这样一来，人们就不能理解，

这场运动为什么在19世纪，影响了那些社会主义推动者，又在20世纪，影响了那些推崇实用的现代性的建筑家、室内装饰家、设计师。人们没有认识到，它远远超出了装饰艺术的领域，不仅影响了艺术思想，也影响了对艺术与社会关系的思考。哥特的概念，如拉斯金所论，绝不是去怀念承载了集体信仰和技艺的往日天堂。它标志着那些希腊雕像所催生的民众艺术梦想得到了实现和回归。要理解这一点，我们需要回顾黑格尔的论述。他说，对于我们来说，神庙和雕像是艺术，正因为过去对于制造者来说，它们不是艺术，而是民众生活的表达。他们把生活理想转化为神庙立柱的几何比例、闲暇生活的尽善尽美、神像无动于衷的前额和空无一物的视线。民众的自由、完美的几何构造、形式漠然的宏伟之间的联系，黑格尔用其来对比象征型艺术（l'art symbolique）中过度的构造、形式的含混，比如大金字塔和象形文字。黑格尔也用其对比“浪漫型”（romantique）艺术中特有的高耸建筑与天空形成的张力，以及形式的叠用，比如，在中世纪艺术和基督教艺术中，宗教的内在性总是无法以石料的物质性得到完全表现。
167 在席勒和黑格尔的时代，希腊艺术极致的美转化为民众的自由，因为他们没有层级区分，不受限于劳动分工。之前的象征型艺术，属于受奴役民众的艺术。之后的浪漫型艺术，在这个时期，在充满奴役与分工合作的世界中，自由撤回到精神的内部。

但拉斯金完全打乱了这些图式。他认为，希腊艺术中直线构成的完美形式、设计精妙的构造、比例对称的神庙，这些根本不是自由民众的表达。这种完美的实现，反而说明建造者的手屈从于建筑师的构想，因为他的建筑图纸已经足够精确和完善，所以可以交给奴役的劳动来实现，对主建者的绘图不再添加和删改。完美的几何构造，表现

了彻底的劳动分工，说明了作品构想者不会用手去作更多的表达，而作品的实现者没有权利在工作时加入任何自己的思想和生活，只用熟练的手来执行要求。正是艺术家和艺术工匠的这种劳动划分，随着美术和应用艺术的区分，融入了社会常规和人的看法。其体现，就是人们追求纯粹艺术，最为珍爱“便携”的艺术作品，即供沙龙和美术馆观赏的架上绘画。但真正的艺术与此相反，它是所谓的应用艺术，这种艺术，是为建造和装饰房屋，服务于生活，将其安置和表达。

安置和表达：这两项功能的并列正是关键，因为这让有用物品和供无目的观赏的用品不再简单的对立。可用与美的对立，除去了艺术的统一性，构成了劳动分工和生活分层。拉斯金说，根本上，艺术只有一种，也就是建筑，它为人、为民众、为神灵建造居所。而建筑不仅是“功能性”艺术，并非康德放在“自由美”（la beauté libre）对
立面的“附属美”（la beauté adhérente）。或者说，所谓自由美，不只 168
属于隔离的、为此而作的、讲究形式完美的作品。再者，康德对自由美所举的例子，本来也不是挂在墙上的画作、设于庭院的雕塑，而是住所墙上的装饰花纹，它画出鸟群和叶丛的自由魅力。对康德，拉斯金没有作太多评论，他只求改变艺术定义核心中对不同目的的区分。他认为，艺术形式的“完美”表现出艺术屈从于某种所谓的自治，所以提出艺术的两重法则：它要适应实用目的，也要自由表达想象。这个双重法则，其实并无对立。因为生活的法则，也是满足需要以及自由表达，扩展自身而超越即时的满足。人需要的是，在他劳作之后，他的住所不只提供安置，也让他感到生活在发生、生活本身的快乐。所以他需要这些供给共同生活的房屋有所装饰。另一方面，他不需要他来购置物品的商店橱窗有希腊神庙般赏心悦目、饰以中世纪字体，

也不需要他来谋生的工场有人用心装修。他只需要在所做的工作中表达自己的生活。在实用性的重重限制内，有一种真正的生活，可以寻路而出、扩张声势、留下成果。而有一种虚假的生活，借艺术的外表来掩饰它对必然的屈从：科林斯式（corinthienne）立柱被用来装点商业噱头，人造大理石贴面被用来掩饰机器工序，假飞拱结构（arc-boutant）不但不起支撑作用，反使人看不出负重和构造的平衡，如此种种。虚假艺术，是掩藏真实劳动的艺术。虚假艺术必须这样掩藏，因为它的劳动，不是展现生活，是卑屈的创作，出自向外部思想屈从的机器或双手。

169 也正因此，真正和虚假生活的混淆，产生了供美术馆欣赏的“纯粹”艺术和装饰商店的“应用”艺术。在混淆之下，人们偏爱希腊神庙的规整形式，美学家们重视风俗画的情景，比如穆里罗在街头发现的脏兮兮的乞儿。他不仅画了他们的残衣，也画了吃甜瓜孩子的尴尬表情，还把吃葡萄孩子弄脏的脚底有意朝外画入前景。[7]拉斯金如此批评穆里罗的小乞丐，也许不是对黑格尔发难。不过他的反论让我们看到，他显然不同于黑格尔把风俗画看作古代石雕和希腊自由的后继。他在探讨哥特本质的一章里，出格地写到这些衣衫褴褛的刁蛮乞儿的“顽劣”，也不是题外发挥。他长篇论断这幅作品的题材划分，同样不是讲题外话。拉斯金在此把画家分为三类：崇尚构图的形式主义画家，热爱事实的“感觉主义”（sensualiste）画家，调和两者的“自然主义”画家。就是说，一类画家钟爱不蕴含生命的完美，欣赏希腊神庙中屈从的规整；一类画家热爱不含和谐的生命，比如中产住宅与贫困街区、商店与工厂的世界。对于拉斯金而言，小乞丐“如同奥林匹亚诸神般”的平静，其实与新希腊风的店面设计同属一类。拉斯金针对

希腊的完美和资产阶级世界的滥俗，针对奴隶服从建筑师的劳作和画家从街头流民发现的画趣，只推崇“自然主义”，它把艺术化作对一种得到崇尚的生活的表达，而它的模式就来自于哥特艺术。

所谓“自然主义”，就是转译从自然形式感到的情感。而这些形式，对伯克之后的英国人来说，从不是由直线构成的。拉斯金讲到哥特艺术的特征时，把自然主义作为第三点；第二点，是对改变的热爱。170
而第一点最为重要，就是哥特艺术的“蛮性”或说“粗陋”。这个词的来源有些讽刺，它传统上本是贬斥蒙昧时期蛮荒艺术。但拉斯金用这个词，是为逆转艺术的概念，推翻文明与蛮荒的对立。显然，哥特艺术本质上是不完美的艺术：它的组成部分少有对称，制作过程常有忽视本来意图的追加，用天真或怪异的繁多小石像作装饰；制作工匠技艺相差悬殊，却都不忘留下自己的印记，比如鲁昂大教堂藏书馆门的间隙中，有一个小侏儒石雕。[8]它的不完美，可以用传统说法称作才能的失调：手不能充分实现思想，而思想急于执行，又妨碍了手的工作。在黑格尔看来，这种不足是象征型艺术的特点，这种艺术，不足以在物质上形塑出观念的各种形式，因为它不足以澄清这些观念本身。但拉斯金逆转了这个论断：象征型艺术，正是最典范的人类艺术，这种艺术出自一个急切的人，他急于实现他的思想，所以只有不顾自己的执行能力；这种艺术，出自一个不完美的存在，他一直在改进，总能推翻最初意图以更好地解决工程中遇到的难题、适应建筑的功能需要。最主要的是，这种艺术，属于用自己的手、按自己的思想去工作的人，属于自由的人，他们按自身思想制作装饰，即使这些装饰终将没入繁多的石像，他们也能为此感到喜悦。

鲁昂大教堂门上的古怪小石雕受到的赞赏，其实属于一个百年来

171 的思想传统：它让艺术之力转化为共同生活的匿名表达。18 世纪时，正是在这种观念下，荷马的作者没有权威，他的《伊利亚特》和《奥德赛》，被看成属于民众的宏大而匿名的片段组诗。但黑格尔认为，民众之诗需要独有的声音、需要一个独立主体的声音，才能得到承认。所以他把两首史诗归还荷马，而拉斯金则避开了这道难题。在他看来，民众之诗，不是靠某个艺术家归总出来，它的创作出自许多的作者，而他们都是独立的。对于哥特教堂所装饰的宏大的石刻之诗，其中不计其数的或神圣或渎神的石像，它们的全部作者的名字是否可知，这对我们并不重要。我们只要知道，这些石像的创作，出自多个工匠或艺术家，他们每个人都参与了共同创作，为这件多重之诗留下了独有的印记。哥特小石雕的作者，为艺术处于何种状态的问题作出新的解答。在种种革命、美术馆和审美的年代之后，古代艺术的辉煌转化为艺术中民众的表达。他们在服从下的创作得到自由解读，成为各种社会力量的表现。而为所欲为的自由艺术，如何重现那表达了共同体生活的艺术之力？如何以我们的意图，作出与过去无意图的创作相比的作品？对黑格尔或福楼拜的这种问题，“哥特”艺术家的模式就是回应：他从属于共同的创作、建筑的功用、材料的限制，而从中表现出独有的意志、独自的手法。装饰工作就是对这双重要求的典范解答。装饰中的“自然主义”让我们看到：“支配”者（*man as governing*），即自由创作形式的人，在其中就等于收集者（*man as gathering*），因为他创作这些形式，是基于自然外表带给他的情感。

因此，拉斯金的哥特概念绝不是浪漫地怀念中世纪的工匠信仰，不是指某个历史阶段的艺术形式。它所含的艺术观念，可以启发世俗
172 化共和国的艺术劳动者，以及现代生活中埋头理性计算的工程师。装

饰艺术，并非实用艺术，不会因外部的要求而与艺术的自主创作相对立。它也并非为有闲阶级提供消遣的艺术。这门艺术拥有独自的概念，发挥着两项重要功用：安置和表达。所以，我们可以找到两种完全对等的说法：任何真正的艺术，都是装饰性的，因为它需要融入一处建筑。而且，任何真正的艺术都是象征性的，因为它占用的建筑，不仅是为安置个人、充当公用，这些建筑要让个人、共同体、共同的新旧神像来“居住”（habité）。为此，其中要表现出社会存在的模式、个人与共同体的健全。而这种表现总会超出建筑的功能。它没有特定的形式，特定的完美。

装饰艺术的现代进程，始终围绕着表现上的补足这个问题。人们通常认为，从工艺美术运动和装饰风艺术（Art déco），到包豪斯或新精神运动（l'Esprit Nouveau），装饰艺术在发展中摒弃了繁多的修饰曲线，转而用纯粹的直线，来对应物品的功用和居所的合理性。但这种对立远非如此。与其对照未来与过去、工业机械与匠人工具、理性的直线与修饰的曲线，我们要看到功用和表达之间更复杂的关联。拉斯金的哥特，是为艺术提出一种社会模式，不是怀念一种历史风格。而机器的拥护者与工匠的辩护者，都有一个观念，即真正的艺术就是所谓“应用”的、“装饰”的艺术，艺术要适应生活、表达生活。根本的问题就是，它要适应哪种生活、表达哪种生活。装饰艺术的观念衍变，则取决于对这两个生活间关系的处理，将其关联或隔离。给装饰艺术某些定义、某些形式，就是定义生活风格，据其规定艺术原则。我们知道，一种风格表现了某些民众在某个时期的生活。关键就在于，如何理解这两层关系的构成。

正是从这个角度，马科斯不惜词藻地描绘加莱所制家具上植物的 173

生动。加莱不仅为家具加上装饰，还兼顾它的用途和关联的生命为它命名。如此，一张长餐桌被叫做“菜园香草”（*Les Herbes potagères*），画着“纤美的马铃薯之花，球形的洋葱花植株，洒脱的大蒜长茎，羽衣甘蓝的垂帷，伞形科植物的种子”。[9]马科斯也形容拉利克所制的玻璃瓶、糖果碗、单柄眼镜、小匣子、读书灯，是“首首小诗”：“……一群燕子飞出随风弯倒的金雀花丛；数只天鹅静静地推开凝结的瓷质波纹；几只蝙蝠横扫过群星闪烁的天空；在一排锥形松木之间，一片湿地泛出星点光辉；一团蜂群在贪婪地寻觅饵食”。[10]尽管这些家具、箱盒、杯瓶，都只供装点上流阶层的沙龙和闺房，尽管马科斯的文风，是借自龚古尔兄弟的“高雅”美文，但这些植物家和园景师献给蔬菜花卉和平凡小鸟的首首小诗，其实呼应了另一种文学，即共和国在小学推行的语言读本和实物教学，它意在通过联想动植物等乡村生活常见的景物来识读字符。马科斯用富人所喜好的家具和摆设，来参与整体的共和国教育。而这种教育，不只借用乡下生活的景物。城市日常生活也有多姿多彩的发展，对此，马科斯讲到几位奢侈装饰家的同时，也讲到了巴黎街头海报的设计师谢雷。他营造的“露天美术馆”，向所有人开放，陪衬着加莱和拉利克的杯瓶、家具、陶器、珠宝等诗意作品。谢雷画中的旋舞者，以及那些家具和摆设上植物的动态，洛
174 伊·福勒飞腾的裙摆，这其中的蛇形曲线已不仅是英国传来的风格，而表达出这种“一体化”（unanime）的生活，它供人建立一种新型的心灵与感受教育。艺术家和工匠之间达成的平等，是一种新的艺术途径，通过自然众多形式的广泛民主来教育共和国的民众。所以我们可以理解，加莱也通过播种女郎这个出现在米勒（Millet）画中、拉鲁斯（Larousse）词典徽标中、共和国邮票和硬币上的典型形象，来形容他

的工作如同播种；他播撒种子，来培养“一个时代的装饰风格”。[11]这种装饰风格就是说，共和国的中坚群体从“一体化的生活”中培育各种精美元素，让它们借助实物教学和编选课本的严谨、通过街头多彩海报的浮华，来实施教育。

而且，这种新的教育艺术，它的专有场所不是艺术展，而是世界工业博览会。新的装饰艺术主导者，不像拉斯金那样反对机械文明，而想把艺术和工业融合为一股力量，来满足生活的必然需求和表达自由。所以 1900 年巴黎世博会上，人们自然发现，为洛伊·福勒所建的剧院、将运动和舞蹈相结合的建筑，就在机械陈列馆或是新式家具展的旁边。洛伊·福勒的回旋之舞，典型地结合了飞扬舞裙描出的想象之花和新兴的电力。它也象征艺术紧密地联结起一体化的生活，这种生活的展现，“同时有审美、社会学和政治经济学的意义”。[12]新生的审美，彰显了它在新型社会的教育能力。社会中坚所担负的教育职能，结合了自由生产者社会里的工人理想，在这个社会下，艺术直接去营 175
建一种属于双手和心灵的新文化。马科斯提出的“社会”艺术，有两个根本的源起：其一是法兰西第二帝国工业展览委员、莱昂·德·拉博德（Léon de Laborde），他要求国家将伟大艺术作品的手法导入实用物品，来培养民众的品位；其二则是社会主义理论家蒲鲁东（Proudhon），他呼吁艺术家们面向辉煌的未来，支持兴建福利住房、学校、作坊、工厂、体育馆，计 3.6 万所，以及图书馆、天文台、美术馆、讲堂、观景台，计 4 万所，甚至要将整个法国建成一个庞大的花园。[13]

因此，装饰艺术的理想，可以摆脱拉斯金对机械的禁用和对材质的限定，而符合他对艺术融合实用性和表现性的要求。马科斯则把拉斯金的概念发展到极端，强调装饰艺术家的创作特点：装饰艺术家是

最典型的艺术家，因为他们毫不依靠作品的体裁，只靠自己的创造。因此每件沙龙的家具和摆设都是一首诗作，每件用品都因表现上的补足而透露出各种艺术的平等。后来不免有人，将这种表现上的补足认作“媚俗”(*kitsch*)，转而提倡实用线条的美。但更早之前，有位1900年世博会的报道者，尽管认同装饰艺术这项事业，但已经借用艺术和实用的两重名义，来反对在各项工业中蔓延的“病态的陶醉”：“随着各类艺术被宣称平等，似乎再没有一名有气魄的工人，敢于认为他的工作目的符合我们存在中的最基本寻求，甚至敢于自封为虔诚的艺术家。此后，再也没有什么伟大艺术和次要艺术。这情况已经众所皆见！
176 最后的巴士底堡垒已经陷落”。然后报道者说，这造成了各种浮夸的装饰：大片生机勃勃的植物，“受刺激的绦虫和杂乱的面条缠在一起，通心粉一样的触手”，花瓶、水瓶的尖口、把手上，有头发蓬乱的女人塑像晃来晃去，“以至于这本来朴实的容器，即不能时而倒水，也不能时而把持……如果他们作张椅子，对于那不幸的落座之人，这件看似不适和粗陋的怪异家具，一定会有个尖角挂住他的衣服，用卷铁饰件般的几圈底栏绊住他的脚……这些都宣称完全实用，然而我们却无法想到任何更不便的东西……”[14]其实，这位报道者无视了这种“不便”的另一面：这些看似不够用心的诗作摆设在沙龙里，是为了展示与乡村住民共有的自然的一体化生活。而创作它的艺术家，如曾是行业标杆的加莱，就是共同体的教育者。极端追求装饰物品表现性，这种做法，是将哥特模式带入商业、机械、现代城市构成的全局，带入新世界里的别致沙龙和遍布橱窗海报的大众街头。

后来人们看到，德国“艺术家村”的主导艺术家们摒弃了这些方案，放弃了曾经热衷的“青年风”（Jugendstil）波纹线和装饰性、象

征性的丰富表现。拉斯金和威廉·莫里斯的艺术理想，似乎更是遭到象征性的背弃，因为这些德国艺术家中一名领导者，彼得·贝伦斯（Peter Behrens），出任了德国电力公司 AEG 的“艺术顾问”。他不仅承担设计了公司的灯泡、电水壶、公司商标、产品目录，还规划建造了一座非同一般的钢铁与玻璃结构的新涡轮机厂房。1909 年，这座涡 177
轮大厅（Turbinenhalle）在柏林落成，这似乎标志着过去那些新希腊、新哥特风的追求者转而接受实用的工业建筑。为此，它在构成主义时期被奉为现代建筑的第一个伟大成就。然而在当时，也有人断言它是“拉斯金的话变成了现实”。[15]这座大厅不设隔间和拐角，成列的工作区让人想到“大道边整排的树”，[16]所以这些人说，它很好地实现了拉斯金《威尼斯之石》要求的“工作的享受”。而贝伦斯这座模范厂房，更是体现了拉斯金的某种观念，即三项事物的根本联系：社会、工作的模式、艺术的功能。贝伦斯和德意志制造联盟（Werkbund）的一些同道人的做法，与马科斯的相同，都借拉斯金来反对他本人。不过贝伦斯等人的做法出自相反方向：马科斯为融合艺术和工业，提倡工匠兼艺术家的个性。虽然他与贝伦斯等人都用艺术来表达和组织民众的生活，但贝伦斯们的观念，目的在于取消艺术个性的特别地位。而他们重新重视拉斯金的“诚恳”（sincérité）原则，尤其是对材质的坦诚，就是为消除仿有机体的（organique）波纹线和螺旋线，倡导实用线条和机器的诚实当中的美。有人说，他们借用拉斯金，只为暗中以实用取代表现。但这种说法忽略的是，对贝伦斯等人来说，功能也分两层。艺术家建设实用的厂房，同时也是力图实现联合艺术与生活的计划。其典型表现是，贝伦斯和他的从众没有用到涡轮大厅的四根混凝土角柱，还使柱子的水平砖纹与大厅的纵向构造相冲突，同时将大

厅的山墙（fronton）作成多角形，简单饰以公司名缩写 AEG 组成的蜂巢徽标。他们宣称，四根混凝土角柱的设计遵照了拉斯金对“诚恳”
178 的规定，因为这显示它们没有承重。而他们对一种实用材料的“艺术化”处理，以及采用这种门头形状，折衷希腊三角楣和哥特式尖拱，这样就取消了实用性与装饰性、功能性与象征型的界限。这种做法，不是说贝伦斯仍在新的实用主义者之列坚持“青年风”的追求。这说明，功能性建筑不必只顾适应建筑的功能要求，这也是用艺术表明，社会中的功能要求，本身就参与着社会和谐的理想。

事实上，德意志制造联盟以及其后继包豪斯的艺术家们的实用主义，不能单纯归结为理性工程师的观念，与艺术家的个人主义视角并无矛盾。这种实用主义，首先是对艺术、对艺术社会功能的一种理想。它不求建筑适应其用途、产品适应其消费者。它的目的，如拉斯金和马科斯所说，是对生产方式和消费方式的联结结构作出改革。这种改革属于艺术，因为艺术不仅是用指定技法创作作品。艺术是在同一种精神统一性之下，对个人生活的各种形式、对共同体借以表现的各种形式作出整理的力量。这个定义，强调了艺术最确切的审美功能：它的使命是，制造更适于实际需求的物品，同时让物品更能为每处个人的住所置入符号，来象征一种在世界上安居的共同方式，以此用共同的文化来教育个人。这种共同文化，是某种风格的文化。风格不是标示艺术或艺术家的手段；它也不是某种增添个性的人为形式，用不同方式供某些人展现他们的特别或他们的特殊阶层。贝伦斯过去已经论到这点，当时他还没有主持工厂建设，而在规划象征民众文化和时代文化的剧院，他说：“一个时代的风格，并非指某种特定艺术的某些特定形式；每个形式，只是内心生活的许多象征之一，每种艺术，

只是风格的一个部分。而风格，象征着共同的感受，象征着对某时期 179
生活的完整认识，它只通过各种艺术形成的整体而展现自身。”[17]在此，艺术家的事业等同于建筑家、工程师，也等同于社会学家，因为在当时的观念下，他们都是专注的观察者，分析新的经济结构和推行的共同生活形式所催生的个别生活的形式，让个别的形式与共同体的需求重新达到和谐。所以当时的德国期刊《装饰艺术》（*Dekorative Kunst*），其参与者同时有艺术家、社会学家、工业领导者，而德国最重要的社会学家格奥尔格·齐美尔（Georg Simmel）也为其发文，把装饰的风格化问题，推及风格如何表现共同生活的问题：“当我们只拥有一种风格时，它就有机地滋生每种个别表现；人们不必只去寻找每种表现的根源；普遍与个别，可以不相冲突地一致展现……总之，风格就是尝试用审美方案，来应对生活的艰巨问题：一件作品或一个特定行为，作为一个自我封闭的整体，如何可以同时属于一个更高的整体，参与一种将其同一化的联系。”[18]装饰艺术所创作的作品或物品，标示着个别意志的自由，它又把这种自由传递给观赏者或消费者：“风格对观赏者的表达，具有各种层面，超出单纯的个人层面，也经由广泛、普遍的生命法则之下的感受领域，正是在此基础上，具有完备风格的物品让我们放松，感到安全和平静。风格化形式中显现的生命，超出了艺术作品常见的个性给人的激动，而提升到更平和的领域，让人感到不再孤单，于是，若我们真能够解释这些无意识活动，就是说，物品
形式构造中的超个人法则，让我们产生对应的感受，对我们之内超个 180
人的、服从法则普遍性的事物引起反应，以此让我们解脱，免除面对自身时的绝对责任，不再依托狭隘的纯个人性。”[19]

所以，对民众统一性作出表现的风格，绝不只是工匠为共有建筑

付出劳动或个人思想的“技法”，它首先意味着对个人意志的否认。而风格化物品的设计，正是要将这种去个人化，通过日常生活的习惯，带入每个人的精神。风格化实用品的特有形式，不再像拉斯金所说，要综合自然中的有机形式。它成了“抽象”线条，它体现的艺术意志，对立于自然，对立于当时的艺术史家沃林格（Worringer）所提出的“哥特”线条，他认为，哥特图形回应了生活的浮躁。而贝伦斯为AEG设计挂钟时，仅为表盘周边作了不明显的镶边，表底加上一个小涡旋，来中和严谨的直线。当用纯粹线条为尽量多的生活赋予风格时，这种审美教育所求的形式，就是批量生产大众用品。根据工业的“实用性”，纯粹线条艺术的“审美”原则结合了实用品批量生产的经济原则。而这种结合，具备一种艺术的审美功能。德意志制造联盟中最提倡“图样”（*types*）说法的赫尔曼·慕特修斯（Hermann Muthesius），说明了常规产品批量生产的再教育功能：“现在各种应用艺术，担负了令人不安的教育重任。它们要超出应用艺术；它们要变成一种文化教育的手段。各种应用艺术的任务，是对社会各个阶层再次传授敬业、诚恳、资产阶级的单纯这些品质。它们若能如此，将深刻改变我们的
181 文化，其后的成果将有深远的影响。它们将改变的不仅是人们居住的房屋和建筑：它们将持续影响一代人的品质。”[20]

就在工业标准化这些成效当中，我们还能发现实用与表现的融合。尽管社会学的说法解决了问题，但艺术家这端的张力还没有松懈。随着亨利·凡·德·威尔德（Henry Van de Velde）联同友人彻底伸张艺术个性的权利，反对慕特修斯所提倡的标准化图样，德意志联盟便以解体告终。然而，要求艺术权利、推广标准图样，这两种做法虽然对立，却有同样的基本观念：艺术的职能，是创造形式以教育社会。提出住房是

“可住机器”的建筑理论家勒·柯布西耶（Le Corbusier），曾去涡轮大厅访学，如同20年前有些人到拜罗伊特朝圣。一战过后，他在《新精神》杂志（*L'Esprit nouveau*）多次写道：建筑多于建造，它是“在日光下拼接构造的、深奥的、精确的、壮丽的游戏”。[21]只不过，它的“多”不应该这样呈现。这种对线条和构造的探究本身，是去满足“典型需要”（le besoin-type），唤起“典型情感”（l'émotion-type），即让人在愉悦的观看中，感到光下展现的棱柱体所含的思想。[22]恰如其分地满足现代生活的各种需求，就是让人的眼睛，学习各种形式的和谐，即对人的精神，教授以和谐的社会。这个社会，从个人主义之下得到“救赎”（racheté），将建筑和物品表面残留的糟粕予以清除，所以那些病态的表面，就不再在日常装饰中把糟粕传递给人。功能性的表面也分为两层。首先，它彻底的实用性，已经表达了一种内心的需求、一种精神性。这种“内心的需求”或“精神性”，后被康定斯基提出， 182
也被许多评论家看作纯粹艺术、自治艺术的特点，但首先运用这种概念的，是“应用”艺术家，那些想用建筑和用品形式教育社会的艺术家。

所以一方面，完全遵照实际需求，这本身也是对生活改良的表达。而另一方面，这种感性改良，需要得到展现。因此涡轮大厅顶部的直线，折成一定角度，或以垂直来反衬它仿照佛罗伦萨宫殿的水平砖纹。也因此，尖顶边沿折衷了直线和弧线：这是在希腊神庙和哥特尖拱之间的不定，也是温克尔曼式的轮廓交融。贝伦斯在山墙也作了这样的权衡，把AEG三个字母放入六格六边形的三格，在下面刻写了一行字母“TURBINEN FABRIK”（德语“涡轮机工厂”）。这座为符合功能经过一番设计的涡轮工厂，也是一座工作的神庙。它以另一种方式，实

现了贝伦斯之前想借剧场神庙实现的宗教功能。为了庆祝新的“生活和艺术节庆”，他曾取消舞台和座席的分隔，形成互动。而 AEG 的商标图案，尽管经过贝伦斯便于排印的考虑，但不全是为易读而设计。它的六格，不是为分开三个商标字母。它像似阿罗斯·李格尔《罗马晚期工业美术》（Alois Riegel, *Spätrömische Kunstindustrie*）中的罗马珠宝，也像似钻石的刻面。但它更像格奥尔格·福克斯《符号》（Georg Fuchs, *Das Zeichen*）诗中称颂的钻石，象征着新灵魂的新生命。1901 年，贝伦斯为达姆施塔特（Darmstadt）艺术家村举办落成庆典，还像瓦格纳《帕西法尔》（*Parsifal*）剧中取出圣杯一样，虔敬地诵读了福克斯这首诗。关于艺术教育者的神秘宝石与工人劳动的联系，也有一幕表现在 1911 年的一部音乐剧剧本中，它就是勋伯格的《幸运之手》
183 （Schönberg, *Die Glückliche Hand*）。第三幕中，一个诗人教育者的角色，面对在迷魅锻炉般的洞穴中不停劳作的一群工人，讲授怎样才能让劳动生出文化：“你们可以做得更简单”，话落，他一击锻锤就把一个金块做成饰品。形式和制作的简化，往往被人们联系到机器的普及，但这里却联系到艺术，而只有这样，才能对工业劳动和共同生活注入精神。音乐家勋伯格后来被奉为现代主义革命推动者，但我们借助从“艺术庆典”到建设模范厂房的这些改革，才能理解他的作品；它提醒我们，正是这些“应用”艺术理论，才能让我们发现之后各种典型“艺术自治”论的起源。[23]

第九章　表面的雕塑师 185

1902 年，巴黎

罗丹知道，他首先要分毫不差地了解人体。他耐心探索，一直来到人体的表面，在这里，他看到一只手从人体外部伸向它，对它的表面加以形塑和限定，而这只手同样受到来自它内部的形塑。罗丹越在这条路上独自前行，就抛下越多偶然，而一些法则，被他接连发现。最后他的研究，就只围绕这表面。它含有光线和事物之间无限次的相会，而他看到，每次相会都有不同，每次都是独特的。它们在某处，像互相应和，在别处又像迟疑地互相致意，在另一处又像陌生人一样错过；而表面上有无限个地方，其中没有一个地方无所发生，没有一个地方是空白的……

从这时起，造型艺术所有传统观念对他再无价值。对于他，再没有造型、分组、构成，而只有不计其数的生动表面，只有生命，而他找到的手法，正适合表现这种生命。现在他需要的是，熟知这个表面，熟知它的纷繁。罗丹去把握的，就是遍布他视线所及处的生命。他去把握它最细微的地方，加以端详，加以紧随。他去等它走过，在它后面跟跑，而他发现，它无处不在，且都一样的伟岸、一样的强健和诱人。身体没有一个部分无足轻重、该

当忽略：它们全都在活着。生命印入面容，就像刻上表盘，它易于识读而且充盈着时间；而在身体上，生命更分散、更宏大、更
186 神秘，也更持久。在这里，生命没有伪装，它在悠闲的时刻会悠闲地漫步，傲然的步子就透露出傲然。它退下面孔的舞台，摘下了面具，站立在衣装的幕后，如其所然。在这里，罗丹发现了他这时代的世界，正如他从大教堂认识了中世纪的世界：它围绕一种神秘的阴暗而架设，靠一个机制保持整体，由这个机制调整和支配。

这段雕塑的论说，似乎有悖于雕塑最基本的一些事实，首先是雕塑作为三维艺术的要素。这段话里，还有青年诗人里尔克专论罗丹艺术的这篇原文里，[1]没有一次谈到“立体构造”（volumn）。而“表面”（surface）的说法，在这里反复出现。另一个常用来讨论绘画、特别是印象主义画作的词，也与其并用，即“光线”。雕塑的表面，被称为“光线和事物之间无限次的相会”。里尔克本可对“相会”的寓意点到即止，但他继续想象这个画面，让光线和事物成为两个人物，互相犹疑地致意，或陌生地错过。而雕塑家，去做等候生命走过的猎手，和跟它一起跑步的运动员。对传统上借鉴模特身体的雕塑，里尔克打破了它的形式。不仅如此，他还将雕塑看成它自莱辛（Lessing）以来所不能成为的时间艺术。他正是依据这种时间雕塑，来发挥写作的韵律和节奏，逆转莱辛《拉奥孔》的论述。

对这段描述，不免有人认为它有些夸张，带有观赏者过多的感情、诗人过度的想象。然而这热情的描写、丰富的比喻，道出了雕塑家罗
187 丹本人的思想，也是他受传统批评之处。里尔克强调平面，回应了罗丹的一贯主张，即雕塑是面（plan）的艺术，同时，这个面的意义有

所不同：面，对雕塑者来说，就是“从各个角度认真考量、精准呈现的立体，有其高度、广度、深度”。[2]所以说，表面不过是内部立体的凸现。而诗人里尔克从相反的角度，强调那只“手”，是它从外部限定着表面，就是说，它限定着生命，因为生命构成了那些相会，让这些与光接触的相会形成表面。罗丹同样认为，静态雕塑与叙事和戏剧的时间性并不对立。我们知道，他为此举例说，在吕德（Rude，雕塑家，凯旋门上浮雕《马赛曲》的作者）一座雕塑上，不同的身体部位体现了同一动作的不同时刻。不过，罗丹这种想法仍属于传统观念，将动作看作身体上刻画的意志。而里尔克所赞赏的光线和事物的无限次相会，正是推翻了这种观念，也推翻了这种观念所依存的可感环境。从此，不再是身体作出动作，而是由动作构成身体。所以里尔克对运动的表面的发现，超出了罗丹所言。但里克尔不是随兴而论，他总结了一些人对罗丹作品新意的思考。他显然读过 12 年前论这位雕塑家的最重要文集《奥古斯特·罗丹及作品》（*Auguste Rodin et son Œuvre*），其作者是古斯塔夫·热弗瓦（Gustave Geffroy）、奥克塔夫·米尔博（Octave Mirbeau）、卡米耶·莫克莱、罗杰·马科斯、古斯塔夫·卡恩（Gustave Kahn）等人。里尔克的文章，源自罗丹两次成名展引发的系列评论：其一是 1889 年莫奈、罗丹联展，这次展出在巴黎世博会和官方艺术声势的外围，初次为新艺术赢得了广泛的注意；其二是 1900 年世博会所设罗丹馆，它为这位雕塑家赢来了国际声誉。而且，这个系 188
列评论，不仅是描述作品来阐释艺术家的观念，还把罗丹奉为在艺术新模式下表达了思想新观念的典范。评论不仅把他的雕塑看作一类艺术的特有佳作，也认为他的作品实现了一种思想，这种思想，揭示了艺术新观念的特点。它也见于瓦格纳的音乐、马拉美的诗歌、洛伊·福勒的舞蹈、莫奈的“自然主义”绘画或高更的“综合主义”

（synthétiste）绘画、梅特林克的“象征主义”戏剧或易卜生的“现实主义”剧作。

罗丹作品的新意，可总结为一种根本的逆转，把整体的价值赋予部分和不完全。热弗瓦为1889年联展目录册所写的文章，明显提到了这种逆转。他论及雕塑作品之前，先介绍了罗丹的工作室，写到它的混乱，其中散布着各种零碎部件，让人想不出它们会被怎样置入作品《地狱之门》（*Porte de l'Enfer*）：“在那宽广的厅内，马鞍上、橱架上、沙发上、椅子上、地面上，每一处，遍布着各种尺寸的雕像。仰起的头、弯曲的臂、伸直的腿，随机拼凑，有站有卧，给人一种墓地现场的印象。在《门》后六米高的地方，有一群人，这群人无言却又传神。对他们，需要一个一个地看，就像翻阅书籍时停下来，看某一页、某一段、某一句、某个词。”[3]本来，罗丹历经数年创作，准备完成《地狱之门》和《加莱义民》（*Bourgeois de Calais*）群雕，在展览上披露宏大的新意，但最后只做出一些石膏部件。然而，文章希望我们注意的，并非是群像的集合，而是零散的元素，和它们零散的状态。雕塑
189 家不是要为石料赋予运动的身体或群体的形式，他要考虑的是一众的人，一群“个体”，即一些动作、情态，为它们赋予应有的位置。展出当年，一位美国访客称，迥异的雕像群堆积在门框上，像“一个充满不安灵魂的海洋，不适合建筑形式的规格要求”。[4]而热弗瓦逆转了传统派对新艺术家的评判，他说，那些雕像并非呈现给公众，不是完成的作品，只是一些习作、速写、粗略的草稿。他的论断带有积极意义：雕塑家的作品是为把握和结合一个将来的整体的部件，那些石膏动作片断被堆放在石膏门上，是对公众呈现将来铜像的样貌。同时，热弗瓦也为这些石膏部件找到一些有意义的特征，一个有意义的名称：它们是由个体组成的众人。这个众人，表现了资产阶级出于恐慌而通常

归给民众的那些带有威胁、制造混乱的特征：仰起的头、弯曲的臂、伸直的腿、杂乱的掺和。而它也是由死者组成的众人，让人可以像翻书一样观看。这里，热弗瓦作为行动派的作家，显然想到了法兰西共和国的一位历史学家所感到地狱的无名群影在对自己说的话："我们接受了死亡，只为给你添上一句。"[5]所以热弗瓦所讲的书页比喻，并非指《门》之中受诅咒的爱人保罗（Paolo）和弗兰切斯卡（Francesca）以及妄食自己孩子的乌格里诺（Ugolin），并非是出自但丁笔下，而是指这些共和国的民众。而他的比喻又超出了比喻：雕塑家的作品让我们见到的，并非比例适宜的人体造型、漠然的线条、行动孕育的瞬间、富有表现的面容，而是文学中的无名民众。它不是出自罗丹试图用身体运动来概括的巴尔扎克人间喜剧，尽管文学爱好者因为没有等到罗丹的巴尔扎克肖像而甚感失望；它是福楼拜的民众，一种新的民主之众，他们不是各种流行典型的组合，而混合了许多轻微的行动和凡俗的时刻，福楼拜一句一句写下它们，就像集下同被无尽的非人之息搅动着的一片片叶子。福楼拜用叶片同被"搅动"又各有不同的微观平等，反对民主雄辩家所讲的平等。而存在于不绝的民主说辞和随风漠然摇摆的叶片之间的，正是这个拥有各种动作和姿态的无穷民众，正是身体每天都作出的每一种运动，正是两个身体彼此接触时发生的每一点事情，而这些，就是罗丹用雕塑艺术来探索的事物。 190

在热弗瓦看来，这是罗丹的重大发现："……这些新的姿态……可能姿态的无穷无尽，两者随运动的分解和重组而相辅相成，随身体的移动而在瞬间互相叠加"。[6]但对于古典雕塑家，他必须忽略这种姿态，因为他服从的原则是，身体要表达某种确定的情感，或某个重要行动的某个确切瞬间。不过，这条原则对艺术提出了矛盾的要求。这就是莱辛《拉奥孔》所揭示的深意。问题不仅在于，如果雕像表现出

特洛伊祭司拉奥孔的叫喊，会与雕塑的和谐相矛盾。想要表现行动孕育的瞬间，这已经是矛盾所在。雕像如要表达一种确定的情感、一个确切的行动，就脱离了艺术的根本源头：即观赏者对雕像加入的想象。所以可行的办法，就是减少行动确定性，弱化身体表现力。莱辛说，正是因此，《拉奥孔》的雕刻者避开了人物痛苦最剧烈的一刻。而对
191 于温克尔曼，也正因此，一座缺损的躯干，虽只有像海浪一样起伏的肌肉线条来表达思想，却成就了艺术的极致之美。雕塑的完美、一般视觉艺术的完美，离不开它的可能所受的限制。然而这种限制，让它的美相较于诗和诗的行动处于次等，因为后者无需呈现它们所仿的本物。为让雕塑艺术与其对等，就需要一种关键的逆转：不再让有机的身体充当行动的发起者，更有效的是，将它拆解、分离成一系列繁多的单体，以此对应一系列繁多的动作或场景。

热弗瓦的重要评论，正是强调这种手法：不从整体出发，不做宏伟的群雕，而去表现无层级组合的繁多个体。那些遍布各处的雕像，并不是《门》所构建的整体的部件。它们中每一件，都像罗丹所欣赏的作家福楼拜的一个句子，都有完整的个性，带有整体的力量。身体部件如此，纪念雕塑的部件也一样。如果说温克尔曼所写的残躯，是因历史上的偶然而缺损，那么，罗丹则是特意创作了那些失去头部或四肢的身体：无头的《行路人》(*Homme qui marche*)，无臂的《心声》(*Voix intérieure*)，睡袍遮去肢干的《巴尔扎克像》。对最后这座不完整的身体，包括捐建的文学人士在内的观众，都感到吃惊甚或愤怒。但里尔克回应道，这种创作，是纠正让作品完整性联系到身体完整性的一个错误。罗丹的无臂身体，就像印象主义画派被画布边角切分的树。它们都说明，发生改变的，正是完整性的本来特质。无臂的《心声》人体，在置入雨果的纪念雕塑时，构建了一种毫无缺憾的完整：这种

完整体现在，她的姿态得到充分个体化，她身体弯向一侧，但脖颈扭向对侧，头低到与前胸呈直角，她既关注着自己，又倾听着远处生活的杂音。尽管，罗丹经常探索和刻画的是手，这座雕像仍然毫无缺憾："艺术家要做的事情，是用许多物来制作特别的一个，用某物最小的部件来制作一个世界。罗丹的作品中，有一些手，这些独立的、小型 192
的手，不属于任何身体，却有着生命。有的手抬了起来，带着怒气，显出凶险，有的手张开五指，像地狱犬五张口在狂吠。有的手在路上，在睡觉，有的手在醒来；有的手犯过罪，带着过去的重负，有的手已经累了，再无所求，在一个不显眼的角落睡去，像得病的野兽，知道不会有人来救……这些手，都有故事，有它们独自的文化、别致的美；我们知道，它们有权利，去拥有它们独自的情节、它们独自的欲求、它们的感情、它们的情绪、它们的脾气。"[7]这些富有文学性的话，也许胜过了 1900 年罗丹论集里古斯塔夫·卡恩的类似描写。[8]而这里多出的"文学性"，正是为消除一种默认关系，让各种雕塑形式不再对应传统的再现，不再拘于身体、身体各部分的协调、身体动作和表现的语法。消除这种默认关系，并非让雕塑艺术只考虑形式、线条和构造。有些人认为，纯形式的几何创作提出了方法，形成了现代的自治作品，抛弃了摹仿的传统，但他们没注意到，这种方法，本身彻底依靠着身体再现和造型完美化理念，其实与传统如出一辙。所以这些人的观点，就像把文学革命定义成因循十二音节古诗体（alexandrin，亚历山大体）的自治创作，只是除去了王侯意气和王妃争宠等等情节。而年轻 193
的诗人里尔克，以及雕塑家罗丹和一些评论家，他们都知道，亚历山大诗体从来离不开王妃相争。里尔克他们，通过罗丹的那些无手臂的身体和无身体的手臂组成的民众，看到了一种角度完全不同的革新。它无关于各门艺术、各种形式、各个作品的自治。它追求的是真实，

是让人见到身体中千百种生命的展现，让它们自立。要发掘这种真实，不能通过脸上的表情，因为表情的惯有表现藏起了真实，而要通过身体，因为真实在身体上扩散。但发掘真实，还要让身体的部件脱离常有的定位和功用。所以里尔克不是任意发挥想象，写下了那些手在睡着、醒来、举起、行路或狂吠。这所有的动作，都针对着手通常行使的功能：指示与拿取，这些功能，维护和象征着手所有者本人的身份和意志。而通常上部分与整体的关系，即是这种占有关系，是对占有的确认。而手的睡眠、醒来或狂吠，意味着这种关系的瓦解。动作本身，成为一个单体。去触碰和拿取的手，脱离了任何占有、任何人物性格。从此，组成单体只需动作，不再需要动作主体。正因此，任何部件都能构建一个毫无缺憾的身体。也因此，反过来讲，身体可以转型为自己的部件，或确切地说，转型为它部件的动作：《思想者》放到《地狱之门》上，整个身体只显出头部，而其他雕像，有的像物体掉向深渊，有的像带聆听的表情，有的胳膊蓄势抛掷。[9]诗人这些描绘正是为说明，这种彻底的转喻、彻底的换位，让任意部件承载一种完整，让任意的完整在一个部件中表现。整体和部件是完整性的行动和展现，这种完整性，不属于某个身份，不限于某种占有物：它是生动
194 的广泛表面，它上面的身体和四肢，仅是非人的生命的个别场景："人体被罗丹看作整体，只在于一个共同的（内部或外部）动作活动了它所有肢体、所有力量，所以同样，不同身体的部件，根据内在的必然，彼此附带，在罗丹看来，并入了一个机制。一只手搭在另一个身体的肩上或腿上，就不再完全属于它本来的所属者：它和它碰到、握到的物体，一起形成了一个新的事物，一个多出原来的事物，它没有名字，也不归属任何人。"[10]

一件作品的存在，像一个自足的单体，只要它本身表现出一个开

放整体的力量，而这个整体，超越任何结构上的完整。严格地说，形式并不存在。存在的只有一些姿态，以及身体和光线、身体和身体之间多次相会所形成的一些单体。这些姿态，我们也可以称为表面。因为表面，完全不同于线条的组合；它是我们所领会和表达的所有事物的本质现实："我们所说的精神和心灵，难道不是近旁面容那小幅表面上的轻微变动？……因为，每一次让心震颤的喜讯，每一种仅在想象时就让我们濒临瓦解的伟大，每一波来而又去的浩大思想，它们都有一瞬间，不过是嘴唇一收，眉头一皱，前额暗影的些许扩张。"[11]戏剧性的行动和雕塑的表面，它们基于同样的现实，即这生动的宏伟表面的变动，而将它扰动和改变的独特之力，就叫作生命（la Vie）。

"生命"这个词看似普通，但我们需要了解它确切的用意。雕塑艺术新意的定义，在于对它的演绎。在里克尔看来，罗丹的作品，平衡了一个世纪以来三个词之间的张力："身体"、"生命"、"行动"。温 195
克尔曼和席勒，通过赫拉克勒斯静坐的躯体和女神朱诺无欲求的面容，发现了自由的希腊民众的生活（vie）。温克尔曼说，对这消逝的自由，我们只能远望，像爱人伤心地看船带着他的挚爱离岸远去。但在想要复兴这种自由的革命风潮过后，黑格尔改写了以上定论：这种自由并未逝去，而是有所转变；现代的自由，实现为歌颂科学、经济和国家的散文（prose），无法再展现为人体雕塑的完美。这个论断，在黑格尔的世纪普及为一种常见形式：资产阶级量身定制的黑外衣，已不能再与人体雕塑的美相提并论。时代已属于散文。而正是散文时代的艺术，带来一种更复杂的发现：过去关于行动的传统层级，以各种法则支配着美文和美术，而随着生命的平等，原层级已经作废。这种生命的"平等"，意味着生命无关于主体所求的目的。司汤达的角色历经闯荡，最后被关到监牢高墙内，才得以享受纯粹的存在之悦；巴尔扎

克笔下的谋略家，把持社会机器的每个环节，但每次对自身目的的追求都告失败；托尔斯泰书中的统帅，费尽心机构想战争走向，却因为偶然的一声叫喊或一队车马而乱掉阵脚；左拉构建的严谨巨作，结尾是新生儿一只举起的拳，象征了生命无因由的延续。这些作家，会很容易接受叔本华的教诲，因为他们已从笔下的剧情结局认识到：意志耗尽在它设给自己的目的上，而这些目的，不过是一个无所求的生命的必经之路。至于热弗瓦，他虽为共和派，且仰慕革命家布朗基（Blanqui），但也领会了这条虚无主义教诲，见它写在《地狱之门》上："……迅疾的回旋，在空中跌落，在地表爬行，这太可悲的人，注定要生存和忍受，撞出瘀青，伤及肉体，痛至内心，他在喊出痛苦，
196 含泪苦笑，吟唱他无休的焦虑、病态的欢愉、欲绝的苦痛。在烈焰的背景上、这杂乱的石雕中，有许多个身体，相互交错、分开、重会；许多只手在握紧，像要去撕扯；许多张口在吸气，像要去狂咬；许多女人在跑动，袒露前胸，晃动臀部。这些莫名的欲望、悲惨的受难，经动物求偶冲动般的隐形鞭打而颤抖，或又失落而悲痛，悼念一种源自更高快乐的非本能姿态，追寻这种快乐而不得。"[12]

这段评论，标示出一些矛盾思想的运作语境，而艺术新设想正是在这个语境中展开。有些人凭借对艺术创新性的"自然主义"看法，激烈抨击学院传统。他们认为，印象主义画作中不稳的光线，代表着各种学院派原型的瓦解，迎来了"室外画派"的兴盛，他们终于真正画出了事物在一天不同时刻、在光线变换下不断变动的景象。1889年，当时最活跃的评论家奥克塔夫·米尔博，正是依据这种真实性，发表文章赞赏莫奈，其时正值热弗瓦在文中称颂罗丹。也正是这位米尔博，在法国大革命百年纪念这具有象征意义的一年，在最后一位学院派杰出画家亚历山大·卡巴内尔（Alexandre Cabanel）的葬礼上，

以悼词作了辛辣的批评："他可以总结为一句话：他憎恨自然；或者说，他对其一无所知"。[13]而问题是，尽管印象派用光线礼赞来彰显"自然"，但这种自然是对生命的外在展现；这种生命本身是空无的意志，注定要顺随自身无因由的存在。尔后，左拉及其追随者，从存在和社会当中发掘各种鄙俗景象，妥协于无因由的生命，所以在 19 世纪 80 年代招致青年的反叛，而这些人，想把文学和艺术献给理念 197 (Idée)。其最确切的宣言，无疑是青年评论家阿尔贝·奥里耶（Albert Aurier）在 1891 年所写的文章，他赞颂了高更《布道后的幻想》(Gaugain, *La Vision du Sermon*)。这幅作品，根本没有画实际的神父，只画出他的布道对一群女听众引发的想象：雅各（Jacob）与天使，在一片不分层深而并列的颜色中缠斗，旁边围着一群头巾裹发的布列塔尼农妇。这里没有现实主义，更没有印象主义的现实主义，只有一些色彩构成的形式，这些形式在画中，不是为了讲述一段故事，而是作为表现理念的符号；而有意夸张的人物姿态，也不是为呈现身体状态，而是为表现身体里活跃的势能，以及身体所朝向的理念。[14]这几项对立，高更与莫奈，理念与生命，符号式的绘画与不稳光线的真实感动，其间的张力，为艺术新意的思考提供了背景。罗丹的作品，似乎化解了这种张力。他塑造"零件"，把身体简化为彼此交错的运动，这种创作可以有两种解读：它来自耐心的观察，把握了生命每个犹豫的时刻；它又是纯粹的符号，提取自心灵的势能。里尔克所赞赏的，正是这冲突的调和。《心声》里的人像，脖颈拉长，对身体弯成直角，从某种意义上说，这样的人像并不可能。但这座不可能的人像，不是执意呈现一种抽象观念，如受"自然主义者"取笑的、向理想形态变形的符号式人像。《心声》呈现的，是对观察到的繁多运动综合而得的运动。在里克尔看来，罗丹要了解的，不是身体、表情和手，而是

"所有表情，所有身体，所有的手"。[15]但这里的关键，不是以源自实际经验的繁多，来反对观念的单一。这里有一种新理想反对旧理想："身体"、"表情"、"手"，它们并不存在。对我们来说，这些词只是在
198 视觉上综合了某种整体观念，这种观念来自于结构化的模式。而"所有身体，所有表情，所有的手"，是一种不可能的整体。这不可能的整体，是渐进性的单体，生动综合了一系列繁多的运动，而动作的主体，不再是身体这个有限的单体，而是一种无限的繁多，是生命。这生命，不再是热弗瓦面对《地狱之门》联想到的黑暗和苦痛的深渊（fond），也不再是青年里尔克所称，让所呈现的那些存在进入戏剧场景的"背景"（arrière-fond）音乐。[16]它是无限的力量，创造着身体在运动和相会时完全内在的各种形式。热弗瓦后曾改变虚无的视角，强调新姿态的繁多，像海洋的群浪、海滩的沙粒、夜空的繁星："生命对观者流逝而去，施以他各种扰动、最轻微的颤抖，变为可知，可固化为一座确切的雕像，就像一个突发且私有的想法，可绽开作一句话，在其中永远刻写下人的一种状态"。[17]里克尔对此阐明了条件：截取这种生命之力并化其为形式，需要在出发点上摒弃结构化模式所规定和认可的个性。对旧术语"塑形"（modelé），需要赋予新的意义：这项工作，是为隐入起伏表面的无限之中，抛弃所有依名而定的表现；这项工作，就像生命本身，力求在塑形时"不知要出现的是什么，就像小虫在黑暗中寻路前行，从一处来到另一处。因为，有谁可以不带任何主见地来看有名字的形式？有谁在把某物叫作脸的时候不是已经包含预判？但创作的人，没有预判的权利。他的工作，必须带有遍布各
199 处的顺从。形式经他手下，要像托付之物，不可开封，才能成为他的纯粹而完好的作品。"[18]

我们已经看到，从永不疲累的观者出发，繁多的动作脱离了动作

表演者，繁多的“轮廓”从生命中蒙昧地诞生，从而不知地参与创作，为不受任何意志指使的无休止生产，赋予一个可见而持久的空间形式。这种雕塑创作观念，打破了莱辛所说的时间艺术与空间艺术的对立，摆脱了主导19世纪末艺术思想的叔本华音乐范式。我们本来不必强调本源的、无意识的意志发出的无尽杂音、只在无声的交响中得以表达，并以此反对雕塑呈现的“阿波罗”式的外形之美。所谓“无意识的生命”，在黑格尔看来，也是在寻求本身意义的生命。而这种探求，并非在艺术中被超越的过去。对本身展开探索的生命，不再限于黑格尔所说相对的两端之间，一端是美观形式中雕琢的精准，一端是各种观念寻求材料时至高的不定（indétermination sublime）。对里尔克来说，在古典形式终结之后，在向不在之神飞跃的歌特线条之后，新式雕塑相继而出，它在于发现生命每时每刻创造的所有姿态、所有“轮廓”，而在古典雕塑的裸体雕塑上，这些总被体面地遮掩起来。新式雕塑显现的无意识，不同于将人导向无目的欲求的原始冲动，也不同于鲁道夫·拉班和玛丽·魏格曼（Mary Wigman）在编舞时力图表现的崇拜生命的活跃势能。它是仍未被认识的一系列繁多姿态，它们在寻找本身的意义，因为它们不再受制于起点和终点的直线连接。“这简单的两个时刻之间，加入了不计其数的递进，而看起来，处于这些过渡状态的，正是现代人的生命、他的行动或无能为力。手的握 200
持方式变得各有不同，而挥手、放手、抓捏的方式也是如此。它们每样之中都含入了更多的经验，而同时，又含入了更多的无知。”[19]

雕刻者的“蒙昧”创作，可以调和两种冲突的理想，即对真实的热爱和对理念的推崇，这是因为，它为艺术创作思想驱散了“无因由的生命”这片悬停已久的阴云。生命并非毫无因由。它是无休止的创造，生产各种思想去寻求各自的阐述，塑造各种姿态去持有它们的繁

多。而雕塑创作，就是让这些思想化入身体，让这些姿态化为具体形象。《门》上攀爬、坠落、交织、错开的身体之诗，以其表现，就是献给“现代生命”的又一首诗。里尔克这段话，像在特地回应一位他本没读过的作者，而这个人的思想，却影响了这世纪末所有的雕塑评论。这位学者丹纳（Taine），以他的方式阐释黑格尔，总结了现代生命为何脱离了之前的雕塑理想：这不是单纯因为在资产阶级的世纪，定制的黑外衣藏起了擅长运动的健美人体，而是因为现代人有了新的生理特点：神经过敏（*nervosisme*），这种身心失调的焦虑，源自个体太过投入都市生活的喧嚣，太常接触纷繁的思想和景观，太多陷身无尽的杂务，来构成确定的目标，为实现各自目的而准备精确的动作，比如抛出铁饼或使军队投入战斗，即古典雕塑曾采取的动作。而罗丹去刻画新式的抓起、放下、紧握、挥舞，去探索在动作和未动之间无穷的递进，这些做法，驳回了现代的神经过敏之论，解消了对健美的静止人体和充满动作活力的伸展人体的双重迷恋。雕塑艺术，不再用来延续形式的理想状态，不再限于学院权威和自由希腊眷恋者对它的
201 理解。它从此跟现代生命一道前行，保持共有节律，而这现代生命已在一个世纪中显现。雕塑形式，不再从属于诗的情节，不再以其空间技巧来对比诗歌的时间技巧。戏剧和雕塑，这两种相邻的艺术，没有建立自治，而在多彩的表面和雕像的立体中发现了共同原则，即运动。在当时，也正是这种运动，促成了一门基于雕塑造型、戏剧形式的新艺术，即电影。罗丹的电影观，与机械生产的艺术之间，当然有所矛盾。有人支持摄影，而反对热里科（Géricault）所画的赛马样态，因为画上的马同时伸出前蹄又甩起后蹄，对此，雕塑家罗丹认可艺术的真实，他所讲的不无道理：如果说只有画家能够表现真实，这是因为他所画的，并不是运动的状态，而是运动本身。只有他忠于真实，因

为“真实当中，时间不可暂停”。[20]他认为画家高于摄影师，是因为画家含有电影导演的属性。而雕塑，也比摄影更能忠实体现一种理想性，也就是演变（devenir）。这种演变，就是心灵势能和材质形变的完全一致，它最恰当的体现，就是运动和光线的那些相会。并非偶然，就在布拉格诗人里尔克赞赏罗丹的 1902 年，一位维也纳分离派（Sécession）艺术家，在里尔克故乡营建一所场馆，特地展出雕塑宗师罗丹的作品，受到广泛好评。里尔克的文章标志着一个时刻，当时的艺术家，或称“印象主义”、“象征主义”、“表现主义”，或另有其名，这些人中间，有人描绘精神生活缥缈的崇高或无意识生命暗中的挣扎，有人为典雅居所设计抽象装饰、或在无政府主义期刊上倡导社会斗争，他们经常相隔不远，时而互有重叠，而所有这些人，都可以在罗丹作品中，看到这种新理想的精准体现。

203

第十章　神庙内的台阶

1912 年，莫斯科 – 德累斯顿

这一幕场景，发生在埃及，早在八个世纪前，留在希腊历史学家笔下：他被引来信仰的至圣之所，走进那所“梦厅”（Maison des Visions），见到一位美艳的女王，她有深色的皮肤，坐在像似坟墓的王座上，她的一举一动，概括了运动的神圣艺术，这就是戏剧的真正起源，而它的原则，已遭到现代“戏院剧作”的遗忘和败坏：

她从容自然，随动作传递在肢体间而转变节奏；她如此平静，向我们敞开心中所想；她如此庄重和优雅，延延诉说她的忧愁，让我们觉得任何忧愁都不会伤害她。她的身体和容貌没有一丝扭曲，让我们无法想象她有所承受。她会用双手，拿起激情和痛苦，轻轻捧住，平静端详。时而，她的双臂和双手，像一股温暖的细流涌出泉眼、升起、绽开、跌落，那柔美而浅白的手指，像碎浪溅在她的膝头。对于我们，这是一种艺术的启示，而我已经见到这些埃及人的艺术里有许多例子，蕴含同样的精神。他们称它“示与藏的艺术”，这在他们的国度，是如此强大的精神力量，所以在他们的信仰里发挥主要作用。我们可以从中领会勇敢的力量

和优雅，因为看过一次这样的演出，我们不可能不感到身体和精神的复苏。

我们不必去查证，希罗多德是否记载过这段启示性的场面。这幕 204
场景本不过是假想，出自爱德华·戈登·克雷格。[1]他虚拟这段掌故，以阐发未来戏剧的原则，将此文刊发在《假面评论》（*The Mask*）第二期，这是他于1908年在伦敦策办的期刊。他借美艳的女王，编写了一个故事，讲述了戏剧真正的源起。故事告诉我们，戏剧艺术，不在于编写"剧作"（pièces）、为人物设置典型叙事场景、指定一些演员将其呈现。戏剧艺术首先要做的，是动作，是在空间中描绘形式。而形式所描绘的，不是易懂的表达和明确的情感，而是不可见事物的力量。这些事物不可显示，只可隐藏，但这不是像在启蒙时代那样，神父需要神秘之幕对大众藏起真理，而是因为在叔本华和尼采的时代，人们发现，存在本身所具的真理，也藏在"摩耶之幕"（voile de Maya，或"幻象之幕"）后，它把众多个体生命的舞台，呈现在非个体生命的广大背景之前。在埃及底比斯的"梦厅"里，女王的王座也是一座坟墓。她用手捧起她的痛苦，对存在的痛苦，像捧起一物，冷静地看它，对它优美地戏玩。她作动作时，身体不是在执行指令或展示情感。这些动作，等同于无生命的运动，不加意图，不带感情，像喷水一样升起、绽开、跌落。这些动作歌颂生命，但这生命是用其反面来修饰自己，将自己藏入死亡之美。

对这位底比斯女神，我们很容易找到一个同时代里的相似人物。克雷格这番想象，是献给一个生活在同时期的艺术家，她就是伊莎朵拉·邓肯。她给本名"朵拉"加上代表女神伊西斯（Isis）的前缀， 205
不是没有原因。她的追求，是解读希腊花瓶上的秘密，借那些庄严的

姿态，重现一种舞蹈，摆脱所有叙事情节，自由地舒展身体，实现一种神圣仪式。对克雷格提到的所有这些：人体运动中自由释放的思想，对痛苦的平静探察，从肢体到肢体、从肌肉到肌肉的绵延过渡，像水柱升起、跌落一样平常的人之动作，近于不动的动作中的优美，以死亡之美陪衬的生命，我们不难发现它们更早的起源：这舞动的埃及女王，是一座静穆的希腊女神雕像，它的原型来自温克尔曼，在设想上参照了尼采。这座生动的雕像，在空间中泛起波浪或水柱，中和了酒神的痛苦与阿波罗的静穆。

温克尔曼的静穆希腊，尼采的酒神希腊，是这两者的联合，编写出艺术和戏剧的起源。在克雷格看来，艺术就是一种仪式，它让人见到不见可物，同时保持其隐藏。真正的戏剧，要通过构造空间和空间内的人体动作，来实现这种艺术观念。而这需要，这种可感呈现的所有手段完全遵照同一种思想。但人们常说的戏剧，远远没有满足这个要求。在其中，不可见物变为可见，要通过一个中介，而它多有不便，也难以驾驭，它就是演员的身体。对于他，他的生动之体转为一件工具，让诗中文字所讲得到呈现和感受。这需要把这些文字本身，看作某些人物内心情感的表达，让演员负责将其阐发。观众急于认识舞台上他的思想和情感，这种倾向，让艺术之力局限为表达之力。而从反面讲也是这样：身体表演的模仿，不能完全适于艺术技巧。艺术技巧
206 需要一种材料，让艺术家精确表达本来的思想。而演员对另一人的思想，做不到足够精确地表达。但其实在传统上，这种缺陷被变成优点：人们乐于称赞演员每次独特的演出，他能用当时他的情感和情绪，充实他扮演人物的生命。然而，这是将艺术转向反面：这等于无掩饰地呈现各种偶然的“情感”，让它们屏蔽掉来自存在的深层冲力。表演上的模仿，不适于艺术，只适于坦白交代。“此时此地，演员呈现给

我们的，不是艺术作品，而是一系列无所谓的坦白交代”。[2]我们要消除这种戏剧，找回戏剧的信仰本质：它是展示和掩藏的艺术，是展示纱幕的艺术，它展现真理的本来形式，即纱幕的揭示。

所以，要复兴舞台艺术，就要解除一种自然形成的关联，它连接着诗的艺术和人的身体，因为两者有一个共同点，即运用文字。让演员在演出中表达诗的力量，其实消解了诗的力量。诗以特有的材料，对纱幕作特别的运用。它的材料，就是文字，仅有文字。文字形成了诗特有的可感空间或纱幕，我们称其为“想象”。诗中的真实、诗同时展现和掩藏的，就是萦绕文字的各种不可见之力。它们是灵魂，但没有人型、没有年龄、没有确切位置。[3]《麦克白》的故事，就是灵魂的故事。灵魂控制了一个人，让他进入催眠状态，直到他最后一幕醒来；他思索他的梦，却无法理解眼前的一系列事件。诗用其手法，揭示了两层可感世界之间、两层相异逻辑之间的区别：其一关于真实、各人物的关联，即摩耶纱幕；其二关于梦，它转达各种不明之力中的真理。两者的关系，在想象的构画下，转达为各种偶然因果关联的冲突：在讲述报复与谋杀的故事背后，是不明之力在运作，在点燃两个 207
人，将他们耗尽。

正是这种力量，需要留在诗中，让戏剧来发挥它自身之力。因为戏剧，并不是基于想象的艺术。它是基于可见、可感呈现的艺术，它要用特有手法，呈现各种异质现实间的关联。因此，我们要结束长期以来的误解，不再让演员用身体把诗转译到呈现可见的体系。因为那样去“表现”诗，就等于消除了两层可感世界间的张力，丢掉了诗本身的灵魂。生动的身体，把诗的灵魂简化到一层逻辑，就是把心里的激情变为身体的情感。演员的身体就是这样，来表现麦克白的催眠状态：演员把它演成一个故事，讲述一个英勇的士兵被妻子的野心扭曲，

后受尽追悔和幻觉的折磨。演员的身体本想联合诗和戏剧两种艺术，却把两者都否定了。

所以，我们需要停止表演者、阐释者的中介。要通过舞台让人感到诗的灵魂、不可见之力，戏剧要用一些特有方法来展示不可见，而底比斯女神的手势，揭示了这些方法。克雷格把这些方法归纳为一种技法，称作“超级木偶”（surmarionnette）。他可能借用了梅特林克的观念，因为后者也曾提倡把新的戏剧诗交给一种新的阐释者，即像博物馆蜡像一样的机器人。我们知道，这种观念一直延续到20世纪舞台编排发展史中。所谓“超级木偶”，就是精确的戏剧表演体，它完全服从艺术家的掌控，完全摆脱了演员的身体负重和身体的表现套路。但超级木偶不只是一项技术创造，并不是用大型木偶来取代演员。用提线木偶代替演员身体实现同样的模仿功能，并没有任何意义。有些象征派爱好者钟爱大众剧场的木偶戏，但这同样反映了戏剧艺术退化
208 为只让演员扮演“人物”。所以关键的，并不是发明新道具来重现摹仿的魅力。事实上，克雷格曾考虑，为1906年德累斯顿应用艺术博览会建造一座超级木偶剧院。这个计划没有开展，然而他的超级木偶，从根本上讲，并不是木制或铁制工艺品，而体现一种戏剧观念；它的目的，是重建最初的剧场和神庙。超级木偶的源头，是底比斯的神像。它也是对古代的重新发现，正如当时有些人想发掘过去特别的迹象，来神化世俗的存在。所以克雷格不是平白无故，为神像的新形象起了德语名“*Übermarionnette*”。超级木偶是对木偶的超越，正如尼采的超人，是对太人性之人的超越。超级木偶，是借舞台观念，来转达底比斯女神的故事寓意：生命披着“死亡的美”；动作的力量，源于把痛苦捧在手中，而不去把痛苦模仿为身体表现。

因此，超级木偶比起一种道具，更是一种观念。这种观念，意在

放弃演员表现性的身体，把身体拆分为几个独立部分，而这种划分有不同的办法。最简单的办法是，让一个戴面具的舞者来作舞台动作。这样一来，身体生动的表演就离开了面具所代表的身份，而演员使用多张面具时更是如此。这种分离还能再加一层，如让演员或演唱者藏身幕后，为假面舞者的表演配上对白或歌声。[4]于是，超级木偶形成了一种距离感，它比狄德罗提出的距离更彻底。狄德罗的观点，是让一个表演者、计算者，用知性来限制各种情感的表现，他要掌控人物，从而尽多发挥表现力。而在克雷格看来，这项整合功能完全属于舞台导演。应该是他，要求演员、舞者控制自身的形象，与构成戏剧舞台的建筑整体性相调和。超级木偶这个戏剧表演体，更接近雕塑和建筑空间，在其中有它的位置和生命。这是因为，戏剧艺术，首先是关于建筑艺术。戏剧成为仪式，是因为它是对空间的组织。构成戏剧的，是空间中的线条、运动、照明效果。运动的线条，等效于文字的非人之力，是它构成了戏剧艺术的根本。但这不是说，戏剧艺术不应采用文字或身体，而是说文字和身体，在其中与其他材料一样，都要服从运动线条的视觉和谐。戏剧中，没有“剧作”，只有各幕场景、各类建筑的各种组合、各种形状、各种照明技巧，要让它们互相转化、互相融合。 209

青年诗人瓦莱里曾有一篇著名文章，提到捧读《骰子一掷》（*Un coup de dés*，马拉美的长诗）手稿的感想。他说，这是第一次感到，“那留白在讲述、在想象、在催生一些时间形式”。[5]而这留白的想象是有限的，只对马拉美的诗中所讲赋予视觉。纸面的文字排布，模仿了船和北斗七星的形式，也用斜体来模仿犹疑带来的潜在影响。但克雷格提出了不同办法：不再用线条模仿诗中所讲，而是设计一套形式，用留白的讲述，来转达诗中文字暗藏的力量。舞台本身，应被看作一

张面孔。这面孔不表达任何表面下潜藏的感情，而呈现一些连续场面：
各式空间配置、照明效果、时间片段。这样一来，克雷格借用梅特林
克的观念，即戏剧让事物本身成为剧中演员这一点，从视觉上设想了
210 一出四幕戏剧，题为《台阶》。[6]剧中“人物”，其实就是 20 世纪舞台
编排广泛采用的元素：楼梯的台阶。这台阶，不是装饰王公贵族的谋
杀和爱恨剧情的豪华台阶，而是在民众居住区常见的，夹在两堵墙壁
间、连通高低两层的台阶。这道台阶，是一个新式人物：它不会讲话，
但有不同状态、不同氛围（*moods*），为克雷格的四幕剧给出一天的不
同时刻、一生的不同时段。最先出现的构建空间氛围的形象，是三个
孩子，他们在阶下的光线中玩耍。克雷格说，他们像在非洲水域河马
背上停落的小鸟，说话声像是兔子尖细的叫声。然后，当台阶入眠后，
是一群年轻人在上层跳起了法兰多拉舞（farandole，法国普罗旺斯的
拉手民俗舞），像一团萤火虫，而在下层，地面伴随舞蹈而波动。第
三幕里，氛围变暗，台阶似乎带上了年龄的重负：地上舞动的波纹，
变成一个迷宫，其中停驻着一个男人，他因无法到达中心而绝望，而
有一个女人走下台阶，但作者没有说，她是不是来见他，或为他带来
走出迷宫的线索。因为作者所关心的，不是这些人影的故事，而是台
阶的故事，这道台阶，就像梅特林克的窗和灯，它的颤动，带有一种
更高、更广的生命，超出彼此找寻的男女的生命。最后的夜间一幕，
正是告诉我们这一点。这一幕，空间分为三层。台阶中段独立出来，
上面是一个男人，他累得不能再按两个相反的方向追随“生命的路
径”，靠墙站住；在下层昏暗的地面，隐约可见一对恋人的身影；在
上层的天台，则相继升起两道光的泉柱，就像底比斯女神的动作那样。

克雷格说，《台阶》属于默剧，不同于话剧，这种默剧即将到来。
211 《台阶》止于纸面，只是附有几页评注的四张草图。克雷格在同一本

文集里，还介绍了一些不含特定情节的场景，比如《到来》（*L'Arrivée*），其中并不讲是什么要到来；《动作练习》（*Étude de mouvement*），其中写到一个人影在和雪搏斗，作者甚至提出，为了突出人的动作，把雪去掉也许更好，继而说，出于这种考虑，只要动作而不要人，也许还能更好，最后说可以什么都不要。不过，这种未来戏剧的单独场景，也提出了一些模式，来改变戏剧只是上演剧作的现状。克雷格书稿里不仅留下这些草图，也对经典剧目编排提供了一些方案。他为《亨利四世》（*Henri IV*）设计的舞台上，又出现了那些河马背上小鸟一样的孩子：舞台背景是军营和战场置于，前景搭设脚手架，让那些演员站在上面，像电线上停落的燕子。《凯撒大帝》（*Jules César*）的舞台，也用到了《台阶》的分层，其中，马克·安东尼一人站在阶梯中段，他身后的上层，由罗马民众占据，而台阶之下集中了那些谋反者。另几张草稿里，那个陷身迷宫的孤独之人，变成了凶手麦克白，他的身形很小，身受城堡高塔的重压，消失在一条无尽回廊的迷宫里。这里只有草图：他没有写未来的戏剧，而画下这些草稿，将他的观念用到舞台编排这种过渡性艺术，让它不只用于在剧院上演剧作；他在手册里积累这些草稿，是因为他没有过自己的剧院，也没有剧院主管租借场地给他。

不过也有一些例外，尽管没人把剧院交给他，却有人把他的戏剧观念引入经典剧作的演出。在佛罗伦萨，杜丝[*]应允出演了易卜生的《罗斯马山庄》，它虽是“现实主义”剧作，却也不难看作呈现不可见 212
的诗作。在莫斯科艺术剧院，康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基（Constantin Stanislavski）请克雷格来排演最经典的戏剧作品《哈姆雷特》，它

* la Duse，或 Eleonora Duse，埃莉诺拉·杜丝，当时闻名遐迩的意大利女演员。——译注

的主角“由于无所行动而有时间去生活”。排演《哈姆雷特》，正是要把“无行动”搬上舞台。舞台编导克雷格从此出发，制订了首要原则，让演员无不吃惊。因为他们一直跟从斯氏，学习揣摩人物，领会人物的动机、所属的时代、原生的环境，找到相应的语调、步态、甚至配饰，从而让观众感到真实。而克雷格直接对他们说，这次表演的难处，“不在于该做些什么，而在于不该做些什么”。[7]他们不该做的，就是去体现莎士比亚的文字。他的文字作为诗，是自足的，不需要任何再现。而对于舞台，剧中文字只是一些材料，供戏剧艺术家转化，加入各种雕塑形式、色彩、动作、节奏。克雷格没有增删莎士比亚的文字，只是把文字变成一段段字词，配上一种声调、颜色、动作。但这不代表文字无关紧要，或只作装饰性铺垫。舞台上演出的，毕竟是一出《哈姆雷特》。不过对此，克雷格与马拉美、梅特林克有同样看法：《哈姆雷特》不是王子为父报仇的故事，它代表诗的精神本质，代表诗针对日常现实所提出的理想生活。排演《哈姆雷特》，正是要编排出诗的真实、诗与另一种真实的冲突，而戏剧的败坏，都来自那
213 另一种真实：权力和密谋、犯罪和报复。“《哈姆雷特》里，剧中一切活的事物，都在反抗那些摧毁戏剧的死板陈规”。[8]因此，哈姆雷特和其他所有人之间，没有最基本的一致，没有任何和解可能。克雷格的编排，区分出真实的层次、不同的可感世界、不同世界之间的过渡和障碍。他孤立出一个形象，以此衡量其他所有形象，这种手法，他已经在佛罗伦萨编排《罗斯马山庄》时用过，他孤立了丽贝卡·维斯特（Rebecca West）这个形象：她不再是那个野心家，那个不堪背负罪责的女人；她的形象代表了生命，这个生命，从天窗探出罗斯马的“阴暗之家”，因为家中那些“活的存在”被剥夺了真正的生命；她是德尔斐的女先知（Sibylle），来宣布重大事件。[9]与此同理，哈姆雷特也并

非犹豫不决的人。他代表诗的力量，代表唯一的行动，就是去对抗幻妄的真实，即戏剧情节所模仿的夺权阴谋。

克雷格为充分展现这种对抗，去莎士比亚的文字之外寻找哈姆雷特应有的“肖像”，以展开剧情。他找到一件无署名的 16 世纪版画，画的不是丹麦王子，而是所罗门王。在版画中间，国王头戴王冠“优雅”地入眠，睡床饰有两只狮身人面兽。画的左边，也画了国王坐在书桌前。而背景中，议事厅前，有两个人站在一侧，三个人站在另一侧，在低声交谈，留给国王一个安静的环境，让他不闻其他厅内人们喋喋不休的闲谈，远离这些人“纷乱的姿态”、“陈腐的典故”。克雷格说，栖息在此的，正是哈姆雷特的灵魂，这个他，尽可以让哈姆雷 214
特的“角色”去参与“隔墙之室”的喧哗。[10]克雷格正是用这幅王子入睡像，来展开剧情。在他看来，这幅画可以转为独角戏，讲一个人时而睡觉，时而坐在桌前研读，时而耽于幻想。从此出发，舞台上一直要有哈姆雷特，据他指定可感肌理以及每个人物、每个场景中的真实的模态。事实上，哈姆雷特的悲剧在剧场里，也需要对三种基调派生的氛围不断切换，这三种是：哈姆雷特各种情感的抽象基调，剧情事件特有的半真实基调，某些人物专门用来说明自己行为的真实基调，如波隆尼尔（Polonius）自作聪明、卫兵官互相争执、掘墓人高谈阔论。为了突出哈姆雷特孤立于其他“人物”，克雷格设想在他身边配一座雕塑，叫“愉快的死”，它是底比斯女神在舞台上的化身，在哈姆雷特的知名独白中越过他的肩头，而哈姆雷特语调不再感伤、带着兴奋。克雷格未能劝斯氏认同这些创举的合理性，但至少用视觉结构展示了两层世界间的冲突。他为此设计了开场戏，让卫兵官相争时出现一个游走的幽灵，其颜色几近于高耸的灰色屏风，而这些“屏风”（*screens*），正是克雷格对舞台的重大创新：这些屏风，把舞台布景变

成配置一些几何元素，它们不再被挂起不动，而只用放在地上，随整部戏临时组合。

下一幕，哈姆雷特的位置，跟版画中的所罗门王一样：他已困乏，半坐半躺在前景的长椅上。在他身后，国王、王后落座王位，后面是
215 一排半围合的屏风，覆以金箔纸。两人肩披宽大的刺绣金色长袍，衣摆好像可以盖住整个大厅，但实际上留出空间，让众廷臣的金帽和金袍连成一片，闪耀在黑暗中。哈姆雷特回答国王和王后的话，但并不回看，他的话像无意义的音乐，他和大厅之间，有大型的立方体，隔开了两个世界，或这两处"房间"。这覆以金色的众人，可以看作王子躺卧时无视的剧情现实，而同时，也可以看作王子困乏中所见的梦或噩梦：这个梦里尽是幻想动物。因为按克雷格的设想，哈姆雷特身边活动的都是动物寓言里的形象：国王是鳄鱼、波隆尼尔是蟾蜍、罗生克兰（Rosencrantz）是变色龙、盖登思邓（Guildenstern）是毒蛇……而国王说话时，也要像王子噩梦中的形象，扮成一个半动物半机械的存在，他的双臂像巨钳，咬齿吐字像带金属音或像无意义的哼叫，随后，国王跟整间厅一起没入黑暗，像一个梦消散，留下哈姆雷特独自醒来，而他作出一番独白，像是讲给自己。

两层世界间的张力，也是语言不同用法间的张力，一种语言对各种场面展开推理，而另一种语言，展现场面的可感肌理，阐明多层真实之间的差异。所以第四幕奥菲莉亚的歌唱，被变成一连串无意义的话，不讲给任何人，像一段略走调的音乐，配着宫女们的牧歌，而国王和赖尔蒂斯（Laërtes），这些负责扮演人物的人物，还荒唐地执意猜她有何暗示。同样在墓地一景中，当两个掘墓人模仿学者遣词造句议论不休时，哈姆雷特的话调，要让观众联想到但丁身处地狱。因此，这一景布置了一个火山口，让哈姆雷特站在边缘，就像但丁站在罪人

堕入的深渊边缘。

所以这种诗的编排，不是用人物表现文字，而是用各种氛围、线 216
条、色彩、语调，构成变动的建筑。但这种编排，与斯氏本人的编排有所抵触。他虽然乐于采纳克雷格的氛围布置，但他又像赖尔蒂斯和克劳狄斯（Claudius，即篡位国王），想从文字得到某种情感的迹象，他也要求演员表现人物。而且他不同意用一个真实人物，来对比无所差异的众人。他虽让波隆尼尔披上一块背甲，扮成克雷格的寓言动物，但他没有把人物看作蟾蜍，却塑造成一个品性善良的父亲兼老谋深算的政客。而斯氏设计的国王，是颐指气使的独裁者，不是鳄鱼；他的奥菲莉亚，是好高骛远的少女，不是克雷格设想的流浪歌女。相对于克雷格从雕塑和音乐角度构成剧情，斯氏在编导笔记上画满了箭头，表示剧中人物向四方发出或吸收"隐形的情感放射"。所以艺术剧院的舞台，没有布置火山口，也没有出现"愉快的死"，只有几个场景，带着舞台编导克雷格的特色：开场时的高屏风，廷间众人身披金色服装，哈姆雷特在沟壕里安排戏中戏、刺探克劳狄斯，剧终时福丁布拉（Fortinbras）看到天使长米迦勒（Michel）现身在随风摆动的一片松林前。除此之外，剧中只有扮演人物的演员，而克雷格的贡献，只有那些活动屏风，而就连它们，也在揭幕一小时之前坍倒。克雷格由此总结道，相对于要到来的戏剧，那些具有真正才能、更开放的"现代戏剧"人，还远在几光年外。在莫斯科这场《哈姆雷特》之后，他没有再编导一部剧作，直到十四年后易卜生一出《觊觎王位的人》（*Les Prétendants à la couronne*）。这部作品，也是新戏剧的典型，因为它也借两个人对立起两层世界：其一是霍古恩（Haakon），这个觊觎者一心想成为国王、团结民众，因为他"愚蠢"地相信意志和自身谋略，而另一人斯古利，觊觎王位却怀疑自己的权利，所以像哈姆雷特和华

伦斯坦（Wallenstein，席勒同名剧的主角）一样在等待行动时机，因
217 为他总觉得“对一个人，一个确定目标无所意义”，更想“像一个全体那样领悟和品味生命”。[11]不过，丹麦观众不仅不乐于看到王者意志的失败，也不欣赏一位主教的殒命之处、像港口货柜一样堆积的浅蓝立方体，或把中世纪挪威的舞台氛围设置成意大利的广场，还配上法国壁毯、东方门廊、日本石灯。随后，舞台导演克雷格回到他的佛罗伦萨小剧场和他的戏剧追求，即联合“世间三种伟大的非人艺术”，[12]建筑、音乐和运动：他想让戏剧演出中，只有聚光灯不停换位，像小提琴上的琴弓一样，游戏地照射屏风，而这些屏风可以自行移向舞台所有位置；这个舞台分作几个规则的方形，像平行六面体的顶面，可以升起和落下，如此不停地开启和关闭空间，按需产生一些台阶、平台、墙面。[13]

通过组合与移动各种元素、变换照明，让空间模块化、产生无尽的转变，这就是戏剧改革的核心。正是因此，克雷格经历莫斯科的冷遇、丧失动力之际，收到一位俄国赞助人带来的一系列草图，即阿庇亚所画的“节律空间”（espaces rythmiques）：多根高耸的方柱，在宽广的台阶和平台上投下长影；“层峦叠嶂”（jeux de collines），是几道垂直立起的低墙，几层墙沿起伏交错，像静止的浪；阶梯像是克里特岛的宫殿；柏树林间的小路，画作几何黑影；瀑布像管风琴的一排音管；照明则将多片自由空间，变成林间空地或是几片孤岛，沐浴着地中海的阳光或是洒满一片月光，或处在一棵柏树影下。这些空间，初
218 看很像克雷格的空间。两人其实有共同的根本观念：戏剧首先是关于建筑、运动和照明。然而在这个共同基础上，他们对运动的两种观念互相交错、背道而驰。对于克雷格，运动就是舞台本身。舞台既是女神的神庙，也展现其各种姿态。克雷格想把启发邓肯的希腊花边的舞

姿，带回它本来所属的神庙。实现戏剧观念，就要构筑一个空间，克雷格正是为这个整体建筑，融入那些表达的身体，这些身体，就像草图上那些单薄的身影，坦诚自身的弱小，并不是为实现观念而存在。阿庇亚的节律空间，虽然没有任何身影加入，但这些无人之处，正是提供平台，是供生动身体在上面展开运动的建筑。所以说，阿庇亚对雕塑中凝定的舞姿花边和舞动的身体之间的关系，有完全相反的理解。对于他，照明是用来雕塑身体。而他要雕塑的，正是运动的身体。是这身体的运动，为他观念的内在性赋予了实在形式，这种雕塑形式，只能以舞台建筑来辅助。

这是由于阿庇亚始终坚持《谈瓦格纳戏剧的舞台编排》的观念：为“音乐”赋予可见的空间形式。不过相比 1894 年撰文时，他对问题的见解有所改变。他想解决将瓦格纳的音乐转入空间的难题。他本来只根据乐谱制定原则，却从别处有所收获：他发现了音乐的哲学本质，即对意志的放弃；沃坦逐渐失去关心，就是对此的体现。所以，他对《尼伯龙根的指环》的编排，就像《哈姆雷特》，核心是展现某种无行动。不过这样，音乐和空间仍是分离的，只在观念上相连。音乐这种内在性的艺术，不能自我赋予一个通行公式，以此在空间呈现。这不是可以忽略的细节，而是黑格尔分析过的一个普遍问题：艺术的 219
可感形式，不可能产自纯粹的艺术意愿。它的产生，必须接触非艺术的事物，经由教育性的各种形式和共同体的生活。阿庇亚经常引用一位黑格尔的追随者，伊波利特·丹纳（Hippolyte Taine），他由此得出一些结论，在课堂上详尽阐释希腊艺术的表演方法，将其归纳为一个词：“习舞”（*orchestrique*），这是家境良好的希腊青年所受的教育，从中，他们掌握了所有身体活动，如歌唱和舞蹈，也包括搏斗，从而能在宴会之终献上“小型室内歌剧”，[14] 也能用合唱、舞蹈、仪仗等艺术

尊崇城邦的众神，或随长笛吹响而出击迎战。这种舞蹈演习（orchestrique ou orchestique），让身体适于艺术，因为它让身体适于个人生活的庆祝，以及公共、宗教、战争生活的需要和庆典，而这种舞蹈演习，就是舞蹈家、编舞师、舞台布景师们力求从博物馆的希腊花瓶和舞姿装饰上重新发现的。但对于阿庇亚来说，去艺术作品中探索作为基础的艺术“体质”（*prédisposition des corps*）的奥秘，并没有帮助。希腊舞姿装饰里静止的线条，不能为新音乐的空间化提供方法。寻找这种方法，应该去艺术之外，看到人们如何为身体带来健康和新的平衡。新式的舞蹈演习，叫作“韵律体操”（gymnastique rythmique，即现称“艺术体操”），源自埃米尔·雅克－达尔克罗兹（Émile Jaques-Dalcroze）在日内瓦开办的学校。这位创办人，虽是音乐家，却不关心创作艺术作品，而想让身体感到体内的节律、运用每一处肌肉、在空间展现真正的形状。所以在这里，不存在克雷格所发现的对立：照明和运动所塑造的完美建筑，和无秩序人体的对立。反过来，正是在人体
220 中，可以发现一种方法，取消不同力量的间隔而将其联合，这也是瓦格纳本来的追求。唯一可以让诗歌、音乐、空间联合的地方，正是生动的身体。只有这里，可以具体联系起对白和咏唱、乐段和其空间展开。但这不是说让身体配合音乐，充当精确的乐器。这种乐器关系，本身需要摒弃；应该做的，是在空间和时间中精妙地运用每次肌肉收缩，直到这种运用消除自身，直到思想不再脱离它的各种实现模式。身体掌握了自身节律，就消去了目的和手段之间、观念和实现之间、艺术和其阐释之间、内在节律和其空间转化之间的外在关系。

这样看来，舞台编排，就不再是一种新艺术的名字，不是要综合语言、声音、空间这些互相隔离的艺术。它更提供了一个交流的场所，艺术的各种力量可以联合在一个仅有的居所，即生动的身体。各种元

素组件构成的平台和台阶，它们不再寻求体现莎士比亚、瓦格纳、易卜生的戏剧观念，而要让重现的身体之力作出集体展现。1912 年，在德累斯顿的赫勒劳，一出格鲁克的歌剧《奥菲欧与尤莉迪丝》，借热烈场面和巧妙的阴影运用，作出这种表现。在剧中，阿庇亚引入的台阶，雅克－达尔克罗兹设计的背景，并非要解决歌剧的舞台再现问题，而是从歌剧抽取一些场景，来展示一种新艺术的力量，这种新艺术，也就是艺术和生命新的联合：这种表演，象征着身体共同的力量，这些身体发现了自身的能力，摆脱了身体在观赏剧院演出、博物馆作品、橱窗内奢侈物品时的被动姿态。

这是因为，即使席间观众是落座在梯级上，观看奥菲欧登场时的阴影演变和热烈场景，这个发生演变的场所，也已经不是剧场。这是一个演习场，由雅克－达尔克罗兹特设，让他施行教育，时而展示教
育的成果。而这个演习场，并非偶然建在德累斯顿市郊。赫勒劳是德 221
累斯顿手工艺坊（Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst）所在地，这间工厂，并不是普通的家具和家用品制造厂，它的创办人卡尔·施密特（Karl Schmidt），也是德意志制造联盟（Deutsher Werkbund）的创办者之一。这个建筑师和设计师团体，为艺术制定了社会和精神的双方面目标：为日常生活的装饰和物品赋予一种风格，这种风格，不像轻浮艺术家制作的纷乱风格，因为他们那种设计只为满足顾客炫耀财富、显摆品位的浮夸欲求。而对日常生活物品的风格化，正是从中去除那些装饰，不借其展示艺术技巧和社会地位，也是赋予物品纯粹的形式、具体的功能。如此，联盟靠这些实用物品，来塑造一种新文化。他们的工坊，结合现代工业和手工艺传统，不仅要生产家庭用具。他们要为一种新生活创造形式。因此，施密特为工人们规划建造了德国第一座花园城市，而它的实现，也归功于一位联盟的建筑师，理查

德·里默施密德（Richard Rimerschmied）。雅克－达尔克罗兹就是在这个背景下，受慈善家沃尔夫·多恩（Wolf Dohrn）赠送一处场地。这里，正符合联盟另一位发起人特奥多尔·菲舍尔（Theodor Fischer）曾有的设想："一个家，不是容纳某个人、某个家庭，而要容纳所有人；它不为助学和增长智慧，而要施予满足；它不为侍奉此种或彼种宗教信念，而要开展反思和内心生活。因此，它不是学校，不是博物馆……是各种都包含一些，又有更多的某些东西。"[15]这些联盟奠基者的建筑构想，完全切合雅克－达尔克罗兹与阿庇亚的雕塑设想，他们
222 都让建筑的线条，服务于建筑中最该有的活动。不过，教育演习场并不是观剧场所，而是献给两种活动：首先它提供练习指导，给付费支持者，也免费给工人子弟；其次它借这种教育引来的关注和它广泛的社会使命，举办聚会和庆典，召集共同体。所以，赫勒劳的演习场，不是戏剧的礼堂，而是一个共有的大礼堂：这个长方形的场地没有间隔，没有画下梯级和舞台的界线。演出空间只用几组立桩标出，帮助演员随韵律舞蹈时以弧线行进。这些演员全都赤足，身着方便运动的装束或百褶长裙，各种动作与场上的钢琴或场外管弦乐伴奏相融合。

至于落座梯级上的那些人，他们不是、也不应该是参与一场再现的观众，他们是与面前展现的演出相结合的人，对身体共有力量的开展担有同等责任。因为在这大堂里展现的生动艺术，其观念不同于把艺术作为演出而观赏。如果说循律舞动的身体中综合了思想、音乐和空间，那么新的艺术就在于它展开这种综合。阿庇亚在一篇宣言里，就是这样总结了新的艺术，这种属于未来、的"有生命的"（vivant）艺术："我们的身体就是戏剧创作者。戏剧艺术的作品，是唯一的让创作者融入的艺术作品，是唯一的真正不需观众而存在的艺术作品。诗歌需要读，绘画、雕塑需要看，建筑需要观览，音乐需要听：但戏

剧作品是活的；是戏剧创作者，让它活起来。观众来看，是来接受它；他于是有了角色。这种作品活在自身中，并没有观众。”[16]

有生艺术的作品，不需再现自身，它展现自身，将自身共享。所以，一些资深爱好者与赫勒劳居民一起，作为公众，受邀欣赏表演，223
但这不是1912年六七月间的再现式戏剧演出，而是年末的庆典，是演习场的实际演练。公众受邀来“接受”艺术之力，这种力量，源于人们摆脱了既定的受限位置，学会了从自身做到“征服公众”。[17]也可以说，“公众”是来促成“公众”的失败。他的到来、他本应的到来，不是为促成演出观赏，而是为脱离观众的定位，“每人都深刻地感到，他无权参与面前这活起来的戏剧，而他从中得到特别的优待，为让自身配得上这优待，他就把自己投入那些演员的行动、哭泣和歌唱”。[18]他是来将自身融入这种生命的表达，让这种生命实现它的风格，他是来协助这新生的共同写作、这新式审美的宣言。赫勒劳的礼堂，还不是一座现代化剧院，只预示着一种新的关系。这处场地，虽只简单称为“大堂”（*Salle*），却将成为一座“未来的大教堂，它将用自由多变的宽广空间，迎来我们的社会和艺术生活中最为多样的宣示，而这生活将带来戏剧艺术的丰盛收获；它可以有、也可以没有观众”。[19]这“简称为大堂”的地方，撤销了舞台和席位之间、艺术家作品和作品观众的生命之间所有的间隔。“审美交流”的发生，就是“让自己成为作品和工具，然后把由此获得的情感、从此而生的这种信念，传递给同伴”。[20]正是这种审美信仰，支撑起一种信仰，发生在激流勇进的苏联革命年代。

但在1912年至1913年间，在赫勒劳的演习所大堂里，还没有这种未来的艺术作品。当然，阿庇亚的体系在其中很得声势，但只体现为他设计的台阶。演员的指导工作，因为涉及体操员的训练，也自然 224

交给雅克－达尔克罗兹。但是实际担任照明的另外某个人，放弃了聚光灯的照明变化，而这恰是阿庇亚构造生动身体和静止空间关系的核心。这位照明师偏爱整体氛围照明，让演员和观众身处一个色彩变化的澄净氛围，让合唱团员像是拉斐尔前派（préraphaélites）的人像。新戏剧巧匠本该起到的作用，就像上一年冬天莫斯科的情况，最终为实用设计所取代。但阿庇亚不像克雷格，没有留下来参与已经变质的整体方案。他因为设计师制作的多彩戏服，一怒而退，没有再回剧场，也没有让人们见到他的设想在此实现。随后在 20 世纪 20 年代，经过战争的停息，他终于在传统歌剧舞台上，实现了职业生涯仅有的几次真正的"舞台编排"：1923 年，斯卡拉歌剧院（la Scala）的一出《特里斯坦与伊索尔德》（*Tristan et Isolde*），被评论者讽为"加尔文神学式的修正"（calvinisation）；1925 年，巴塞尔剧院的一出《指环》，在演出两景之后遭到反对者打断。

某种意义上说，他们不曾妥协。或具体地说，这些新舞台创建者，也未能实现设想。克雷格与阿庇亚只剩那些草图和木偶，而他们那些台阶和错层平台，后来变成新舞台布景风格的代表元素。20 世纪 50 年代初，拜罗伊特剧院重新揭幕时，这些元素甚至被看作瓦格纳歌剧脱纳粹化的标志。不过，这一处台阶，不再处于本来的神庙内：这里没有生动的舞台，除去了人的存在，失去了克雷格在佛罗伦萨小剧场借其而生的感染力；这里也没有阿庇亚所追求的公共生活的宏伟神庙，演出场面不知是庆祝沃韦（Vevey）葡萄收获节，还是重演苏联攻占冬宫。这是因为，无动作戏剧的神庙，和生动身体的神庙，它们虽然路径相反，但都超越了戏剧舞台的机制。它们都要求削减戏剧，来实现其空间本质，而这种本质的实现，一人交给机械操作，一人去借身
225 体共同的势能。两位伟大戏剧改革者，将革新的逻辑推至极端，用革

新消除了台上演员呈现给观众的演出。所以，实现一种戏剧真正本质，就是抑止戏剧。然而，当这些不可能的编排交汇时，将从属的身体融入舞台的绝对化空间、和用身体的超然存在否定舞台技术手段，这两种做法的接点，为舞台编排这门现代艺术提供了后来的多种方法和方案。

227

第十一章　机器和其光

1916 年，好莱坞

> 电影演员里，卓别林无疑最具电影感。卓别林的编剧，不是写好的文字，而是在游戏过程中创造的。他可能是绝无仅有从原始材料本身出发的电影艺术家。
>
> 卓别林的各种动作和每部影片，其传达不靠对白或是画像，只靠黑灰形影的辉亮。他完全地、彻底地决裂于戏剧，由此而言，他肯定称得上第一个电影演员……在他的电影里，卓别林不讲什么，只用活动。他运用的是电影的材料，而不是去把戏剧语言转为电影语言。

以上论断，出自维克多·什克洛夫斯基，[1]典型地反映了 20 世纪 20 年代先锋思想对卓别林的推崇。他认为，这位新演员的表演代表了电影这门光影艺术，但也有相反意见，来自于这门第七艺术最有力的理论家之一、导演让·爱泼斯坦（Jean Epstein）。当然，他也敬重这位夏尔洛（Charlot，卓别林塑造的流浪汉人物的法语称呼）的创造者，将他的画像放在《电影你好》（*Bonjour Cinéma*）手册封面。但爱泼斯
228 坦认为，卓别林“对电影的贡献仅止于其本人”，他论起来，不过是

“在电影边缘极有限范围内发生的现象，他运用镜头太过收敛，甚至有些迟疑，而他拍的不过是一个默剧演员，出身英国杂技舞台，在银幕的视野里得到更多天地，而且略有魅力。”[2]

这两种论调，不仅表达了两位发言者的特有感想，也透露出卓别林的模糊形象。一方面，他被认为展现了电影艺术的潜能；另一方面，他被归至电影艺术的边缘，在表演中仅把电影作为拍摄手段，只讲一种他最擅长的故事。不过，这两种相反论调，在一个原则上是同步的：这门新的运动视觉形式的艺术，不同于再现艺术，即对已有事物被动重现的艺术。新艺术的表演，不经过中介，不照搬模型，不阐释文字，不含积极部分和消极部分之间的对立。从此出发，什克洛夫斯基和爱泼斯坦得出了相反结论。前者说，卓别林的默剧，脱离了戏剧的本质：即将演员表演用于阐释情节。而卓别林没有去创造与文字对等的视觉效果，他把一些观念立刻转为形式。对于爱泼斯坦，卓别林的艺术，属于一种自治行动，它力求摆脱戏剧对剧情和剧本的妥协。但这种自治行动，不属于电影，并非产自电影机器特有的资源。它归属于传统流行的一种无对白剧。对于卓别林的默剧，镜头不过是录像仪器，因此是被动的，它就像演员面对文字一样，服从于外在的已定事物。

所以说，同一种现代电影观念，带来了两种不同的理解。它们都特别指出现代性的一个侧面。对于什克洛夫斯基，摒弃剧情的，是立即作出动作的表演。但摒弃文字和剧情之间传统的戏剧关联，这不能作为电影的新意，尤其在阿庇亚、戈登·克雷格、梅耶荷德之后，戏剧本身已经作出这种变化。而且，对什克洛夫斯基归于卓别林的动作观念，梅耶荷德已有研讨：对一系列的动作片段，用暂停加以切分。所以，爱泼斯坦的确有根据说，卓别林的作品不是纯电影性的，电影的特点要联系到特有的设备。但反过来讲，电影成为艺术，不能仅仅 229

因为它“运用镜头”，用镜头来实现艺术意愿。电影不是镜头的艺术，这门艺术，是关于运动形式，是关于黑白形式在一个平面上所写的形式运动。这样看来，什克洛夫斯基的论断又有了力量。卓别林作出表演，是面对一个镜头，而人物夏尔洛在屏幕上画出的动作，则成为一种新生的写作：这是把符号留在一张白色表面上，而不是在表面上重写文字；这是让人在一个空间中形成各种形式和运动，而不再用它们表达确切情感。所以，这门关于影像运动的艺术，不仅是关于镜头的运动。而电影艺术的“媒介”（médium），也不仅指用来摄录运动、拼接、投映活动影像的各式设备。媒介不是载基，不是设备，也不是特定材料，而是它们共同存在的可感环境。电影“运动”成为艺术，是因为这些运动，转变了感知距离和感知模式、形式的展开、甚至是对时间的感觉。而让这些感知变化成为可能的，不仅仅是镜头提供的那些资源和各式剪辑技巧，这些技巧，仍是发挥技术，把艺术家的技艺加之于机器能力。艺术的发生，需要一个审美体系，集合这两般技艺、技艺付诸的材料、技艺产出的材料，让它们协力构造一层新的可感肌理。

230 正是因此，艺术的“媒介”，总是超出一种艺术特有的资源。电影成为艺术，不单是靠电影的材料和特有设备，而是因电影采纳它们作出新的可感划分（partage du sensible），让这门新生艺术从此出发，借助那个时代的诗人、编舞师、画家、戏剧编导的探索，去寻求自身定义。卓别林运用镜头未免吝啬，但他的画像，不是凭空登上了爱泼斯坦致敬电影新艺术的手册。后者讲到一个原因：“他比电影要生动许多”，[3]又讲道他过着像灰姑娘、穿靴子的猫（Chat botté）一样非个人的童话生活。但这句说明还是不够到位。爱泼斯坦应该知道，在他的时代，艺术家普遍对传说和寓言人物发生兴趣，不仅是因为人物蕴

含想象力，更是因为这类人物的性格和故事简单明了，适于新的艺术尝试，比如基于抽象形式来重构这些生动形象，用一些基本运动的机制来表现剧情。实际上，电影里这个步态滑稽的小个子男人的生活，也出现在一位诗人的文章中，他就是导演的灵感来源兼好友布莱斯·桑德拉（Blaise Cendras），他将一本散文诗献给“今日的深邃”，想让所有的句子化作一个词，像神经传导的电流一样闪过。夏尔洛走起路来像要散掉的木偶，帽子太小，鞋子太大，上衣太紧，裤子太肥，而这类形象，也见于一些方圆形状组成的人像，出自卓别林的另一位好友、画家费尔南·莱热（Fernand Léger）。他有一部未实现的影片《立体主义夏尔洛》（*Charlot cubiste*），其中夏尔洛要在醒来时拼好画出的自己身体的部件，晚上再把部件放回。而且莱热在《机器芭蕾》（*Ballet mécanique*）里，让夏尔洛作影片“介绍人”，并在最后一段，把这个小个子男人的形体拆为各个部分，在这部混合了抽象形式、人的嘴唇、机器部件、厨房器具的影片的结尾，向他所想象的观众致敬。

所以，夏尔洛的“生命”，正是这新艺术的生命，它穿越不同艺 231
术的间隔，也穿越了艺术和凡俗生活、生动表演和机械运动的间隔。“机器”和“芭蕾”两个词的结合，可以让我们理解，夏尔洛的表演如何联系到电影向艺术转变。镜头拍出的艺术成为艺术，这首先需要取消艺术性事物和机械性事物之间的边界。因为这边界，不仅让艺术创作和无感的机器活动相对立，也在更深的意义上，划分出两种身体、两种身体运用方式。“机械性”（mécanique）在过去的含义，不是指人操作机械，而是指人陷入需求与服务的循环。而“机械性”的动作，也不同于行动之人的所为，正如凡俗生活不同于高贵生活。要让电影导演成为艺术家，就需要抹平这两种行为间的差异。而这不能仅靠仰慕者盛赞卓别林，附会很多美名，称他有莎士比亚的风趣、伊莎

朵拉·邓肯的舞步，像是华托（Watteau）的小丑、奥伯利·比亚兹莱（Aubrey Beardsley）的插图。卓别林被看作艺术家，电影被看作艺术，这其实说明，这个小人物的动作，和镜头的运用，属于一个大众艺术和伟大艺术构成的共同体，正如默剧和图画都从属其中。1918年，有位美国记者已经反对把夏尔洛评作"粗俗"，发现《银行》一片中，他把心上人拒收的一束花拣回后丢入垃圾桶，有"真正的莎士比亚……悲剧色调"。[4]两年后，又有位记者把夏尔洛看作"精灵帕克、哈姆雷特、精灵爱丽儿"。[5]在有人援引莎剧的同时，埃利·福尔（Élie
232 Faure）提到华托的雅宴画（fêtes galantes）、柯洛（Corot）的风景画，阿拉贡（Aragon）把这个流浪汉比作毕加索的丑角。路易·德吕克（Louis Delluc）则提及意大利文艺复兴画作、现代风的绘画、新希腊式舞蹈编排，来赞扬《田园牧歌》（*Sunnyside*）里的田野芭蕾，他形容夏尔洛身后扎入仙人掌刺而变成牧神，领着四个像邓肯一样身着长袍的仙女起舞，说道："韵律体操、达尔克罗兹、邓肯、波提切利、奥伯利·比亚兹莱，你们尽可悬梁自尽了。线条造型的律变，有了新的宗师……查理·卓别林作为编舞家，相当于福金、尼金斯基、马辛，而请你理解，他也相当于洛伊·福勒。"[6]这里提到洛伊·福勒，显然要"理解"为，影片也并用了纱裙这件重新发掘出的古代舞服饰和电气投影技术。而文学杂志《绿唱片》（*Le Disque vert*）在卓别林专题号外中，把他塑造的人物形象看作新艺术的产物，看作来自于希腊花瓶装饰、莎士比亚式梦幻、绘画分解、新式编舞、电气照明的联合："查理是现代艺术的一本教科书。他是突发的。他不多纠缠，不加介绍。他是直接的。"[7]

直接，这就是投射活动光影的艺术所要求的。这门艺术，因为脱离了生动的真人、舞台的纵深、戏剧的文字，所以要用即时的表演，

画出一种形式写作的印迹。这新艺术，是消除距离的艺术：它消除了观念和形式之间、文字和阐释之间、生动表演和围绕它的各种状况、思想、情感之间、投射的光影和一段包含开始、经过、结尾的故事之间的距离。对此，马拉美提炼出通行的公式：“现代人蔑视想象；但他擅长利用各种艺术，他期待每一种将他带至一处，让幻想的特殊之 233
力在那闪现，随之而有满足。”[8]

幻想的特殊之力，是这种力量，否定了作者、作品、阐释的分隔，从而否定了目的和手段、行动观念和被动执行所依附的层级。但这中介的取消，可以用两种相反方式去理解。一方面，这种幻想演出的作者，呈现了瓦格纳所追求的整体艺术，在其中，观念的构想者从每个细节上掌控了观念的可感实现。在此意义上，卓别林用电影特有手段来追求整体艺术：让投射在平整表面上的戏剧表演，完全一致于造型的实现。卓别林作为电影造型家，不是去“扮演角色”，而是“从整体上理解世界，用电影的手法转译它”，他在埃利·福尔看来，是新式表现手段，适于演出“电影造型剧，其中的行动，不为说明一段故事、一种教化上的用意，而建造一个纪念性的整体”。[9]他过于收敛地运用镜头，但这种收敛，也归于整体艺术的思想观念，即由同一个艺术家，创造一个可感形象的观念，实现观念的演出，用录像手段加以传达。这一点，也见于路易·德吕克总结的自画像画家：“……他是自己专属的画家。他既是作品也是作者。他做的事，只可能出现在电影里，恕我的说法时髦，这就是说：他借自己的身体和脸来绘画、建模、塑型，在艺术间切换。”[10]

但一个自述的诗人，并不是把自己作成艺术品的时髦之人。他更是隐没在创作中的艺术家，就是说，他隐没在自己的身体里，因为他化简了身体的表现可能，只做某些姿态和简单动作。“幻想的特殊之 234

力”取消了情节探究、人物再现、情感表达，换上直接的无声形象，这些形象具有表现效果，是由于它们化作轮廓的描绘，或以某些动作和基本姿态，来突出自己。夏尔洛的默剧，恰当其时地综合了两种简化而得的突出优点，而这两点，是一些诗人、剧作家、戏剧编导在20年以来，为复兴伟大艺术，在露天戏剧艺术中不断探索的。一方面，默剧，是加上距离的戏剧，摆脱了身体表达思想和情感的负担，成为马拉美所说“纯粹的创作环境”，其中演员表演时，“只靠永远的影射，不破坏镜面”。[11]因此，默剧对应着在空间书写形式的理想，让诗在贞纯的平面展开编舞绘图。另一方面，默剧艺术，是关于传统流行人物、玩笑和技巧，这些元素，源于露天剧场和意大利即兴喜剧（commedia dell'arte），在马戏团和杂技剧场的新形式下得到重生。所以，有些人热爱滑稽丑角，有些人设想金色舞台背景深处肤色浅白的公主，这两者之间显然有很远距离。不过，露天表演的丑角，和理想中的公主，都涉及一个概念：它们都是“典型”（types），是活动的形象，排斥了对人物的再现、对情感的表达。正是因此，从19世纪90年代起，相继有戏剧革新者，从这两个角度来探索新艺术的公式。其中一人，戏剧编排创造者之一的弗谢沃洛德·梅耶荷德.（Vsevolod Meyerhold）总结了这两种倾向。他将一个根本原则贯彻在探索中：“戏剧中的言辞，不过是对各种运动设计的描绘。”[12]他反对斯坦尼斯拉夫斯基的心理现实主义，重视戏剧运动风格化，所以他否定舞台的深
235 晦，根据文艺复兴画作，让人物像壁画群像一样集结。也是因此，他让梅特林克剧中几乎无言的人物，像是融入一幅画中。而这样，也是为反对象征主义诗人和期刊《艺术世界》（*Monde de l'art*）的文人雅士

所珍重的“神秘”，参考木偶戏的僵硬动作和露天剧场的开场击棍*，提出一种完全不同的非心理形式，一种运动的风格化。最后，梅耶荷德所做，是为从“怪异”之中，提取默剧的精华，以此“停掉修辞”，提取一种任意，让异质元素的组合把日常转为非常，提出一种风格，将各种角色用于装饰性的目的。在电影导演麦克·森内特（Mack Sennett）初次起用夏尔洛的嬉闹时，梅耶荷德仍坚持认为，传统大众戏剧还有其所长，而机械录制的现实主义俗调，决定了电影的不足。然而，他所赞赏的大众戏剧的典型特点，比如丑角的蠢行和讥讽，能在几秒钟间，引出哭泣和欢笑，这正是夏尔洛得到赞誉的原因。

更准确地说，夏尔洛得到赞誉，是因为他在银幕的平整表面上联合了两种“典型”形式：一是这个底层平民角色，他的身体表演既蠢笨又狡黠，除去了对他心理状态的表现，而他的图画式纯粹外形，解除了身体所有的负担。他的魅力，首先在于他装出动作笨拙，把头谦逊地缩进肩膀，但留条腿防备后面，对第一个到他身后的人马上踢出一脚；这也见于一个饥民，他本来神情像丧家犬一样，又瞬间换上动物掠食的目光，娴熟地偷走熟肉店货架上的肉饼和香肠，用别人带的肉来做三明治，假冒身份进入上流晚会，肆意倒掉别人的酒。这种“粗俗”，同时消除了新时代的艺术家和评论家所鄙夷的“伤感”（sentimentalisme）。其实，夏尔洛的影片里常用这种伤感令人发笑，比如一众看客听到一首悲伤的歌，开始真的恸哭不停［《狗的生活》（*A* 236
Dog's Life）］，或是一个鳏夫假装哀伤，迫不得已卖掉当初爱人相赠的婚戒，但转眼就把换来的五美元夹入一叠厚厚的钞票［《当铺》（*The Pawnshop*）］。而摒弃伤感，这也是摒弃一种表现，不用这种表现转达

---

* coups de bâton，或称 les trois coups，是指法国戏剧传统中，在开场时为吸引注意三次敲响木棍。——译注

丰富感情。夏尔洛三角形的小胡子，和添上去的粗眉毛，主要就是用来防止脸上显露感情。所以他会缩起双肩，来表现恋爱场景。但这种姿势也有多层意思。《有闲阶级》（*The Idle Class*）某一段，似乎抛弃了整个的传统表现体系，当酗酒的丈夫在妻子抛弃他后身躯震动，通常像因绝望的号泣而发抖，但他只是在作实用动作，准备一杯鸡尾酒来欢庆。《城市之光》里，流浪汉打嗝扰乱了男高音的浪漫曲，更直接显示了两个体系的对立。

对这种粗俗，有人想付之文化的敬意。早在1916年，有位戏剧界明星在《哈泼周刊》（*Harper's Weekly*）上，把夏尔洛的技艺，纳入从阿里斯托芬（Aristophane）、普劳图斯（Plaute）、莎士比亚直到拉伯雷以来的传统。[13]也有人从反面认为，夏尔洛挑战了高雅文化的礼规。俄国《奇异主义宣言》的几位作者，毫无顾忌地讲道："我们宁要夏尔洛的屁股，也不要埃莉诺拉·杜丝的手。"[14]不过，这位小个子男演员的灵巧臀部，并不像他们所想的那样，迥异于这位女演员张开双手的动作模式。他们在挑战性的宣言里，利用高低对照，但也需要认识这里的关键：典型与人物之间的对立。这首先是指动作和语言之间的对立。《朝圣者》（*Pèlerin*）体现了这一点，伪神父每次当众布道时，都
237 用默剧讲述大卫和歌利亚* 的故事。不过，这种模仿不仅对立于简便的讲述。它纯粹的实用性，也解除了让行动追求目的、服从意愿的戏剧模式。正是因此，夏尔洛的粗俗动作，近于杜丝的庄严姿态。克雷格的《罗斯马山庄》里，这位女演员的丰富动作，让她扮演的人物丽贝卡·维斯特摆脱了行动和姿态的心理阐释。在他们的合作下，这个多谋的姑娘变成了古代女先知。而夏尔洛恬然抢夺三明治和鸡尾酒的

* 在圣经里，年轻的大卫投石击败巨人歌利亚，以弱胜强，扭转战局。——译注

"粗俗"，中和了悲惨的社会主题的伤感效果，将其简化为求生的行为。卓别林最擅长的就是这种表演，用饥民的饥饿引人发笑。但这里的求生行为，不仅打破了肤浅的现实主义、为受压迫者排解怨气，同时彻底否定了叙事行动和戏剧人物。夏尔洛受到各种刺激，但影片仅用运动场景，让他卷入旋转门里不停转圈（《疗养》，*Cure*）。卓别林还用这段戏构造了一整部影片，即《马戏团》（*Le Cirque*），这部片子也是卓别林艺术的一个象征。其中，小个子男人各种节目的滑稽之处，完全出于他在节目中并非自愿：他是为甩开紧跟的警察，冲上马戏团跑步台，转圈跑步以至表演器械运作失常。反而，他需要让观众发笑时，却显出可怜的样子。这些戏段里的器械有完美的运作，是因为虚构情节靠器械对外界刺激作出纯粹反应。而这种"纯粹反应"的成功，是因它完全不知其后果。卓别林的滑稽的张力，不能简单归结为伯格森（Bergson）的图式，即某种情况要求生命有机体做出恰当回应时，人物却对此做出机械反应。《从军记》（*Shoulder's Arms*）的士兵确实有这种反常，他拉过一张毛毯取暖，但这毯子和他一样，早就泡在水里。不过，士兵也对情况作了很恰当的回应，把唱机喇叭当成呼吸筒。当然我们不知道为什么这本来有台唱机。《发薪日》（*Pay Day*） 238
的玩乐者，完全表现出适应环境，他为登上公交车，从候车乘客肩上踩过，但这股人流的推挤，既让他从后门进车，又势不可挡地将他从前门挤出。而另一个屡次逃出监狱又被抓获的人物，他的逃跑，作为"实用"的回应，也有双重效果：夏尔洛机智地摆脱警察追捕，但在下个路口又遇到两个警察从对面追来；两个警察撞到一起，给他机会藏进一截管道，但他一出来，就被守候在另一端的第四个警察逮个正着（《冒险者》，*The Adventurer*）。

正是实用回应和不可预期结果的彻底并用，将大众默剧的原本动

作，变成了银幕上展开的纯粹的造型形式。是这种并用，超出任何影像理念，形成了卓别林的编舞（chorégraphie）。其实，我们还需要理解编舞的意义。路易·德吕克、埃利·福尔提到编舞，显然是因为《田园牧歌》里的雇农，领着四个头戴花环的、像出自邓肯的希腊理想的仙子起舞。据说，卓别林也因结识尼金斯基得到启发。不过，影片里这段芭蕾，就像《寻子遇仙记》（*Kid*）里的天使和《淘金记》（*La Ruée vers l'or*）里的面包之舞，都是再现一场梦境。《田园牧歌》的编舞，不在于此。我们要发现的是，影片开头夏尔洛那些假装和违抗的行动：这个雇农恭敬地抬起臀部给雇主踢，因为雇主刚才抬脚踢他的一下不幸踢在床棱，所以，他要让雇主纠正失误；随后他被雇主强行赶出门外，马上又从窗口爬回来，继续刚才的休息。那段仙子伴舞的芭蕾，虽然直白且诙谐，但其意义不如这些暗含的编舞，它们的组成元素，都来自强制劳动和日常俗务：《银幕背后》（*Charlot machiniste*，英文片名：*Behind the Screen*）里，夏尔洛超乎寻常地扛起许
239 多椅子，似乎预演了奥斯卡·施莱默（Oskar Schlemmer，德国艺术家、舞蹈家，曾参与包豪斯学校）的木条之舞；《工作》（*Work*）里，夏尔洛拉着两轮车和车上的雇主、设备和梯子，在一个斜坡登上又滑下，拼命地平衡载重，结果让整个组合看似一只奇怪的爬行动物；《发薪日》里，夏尔洛在脚手架上层，手脚并用从身后娴熟地接住砖块，交错堆叠整齐，又在监工吹响哨音施令休息时，正好掉下一块砖砸中他头顶。

粗俗反应和理想编舞的结合，还带有机器般的精准动作。夏尔洛的辉煌年代，也见证了新人类理想的辉煌，它随机器节奏而来。梅耶荷德把纯粹视觉形式和怪异动作的结合，归纳为人体力学（biomécanique，或“生物力学”），他对演员艺术的讨论，似乎是就卓

别林而言：“他体现了组织者和被组织者的结合，或说艺术家和其材料的结合。如果演员要去执行一个既定指令，他就需要精简表达模式，从而保证动作的精确，最快地执行指令……演员的创作，可以归结为在空间创作造型形式，这意味着，他必须研究他的身体机制。”[15]所以说，演员就是探索自身机制的工程师。有位作家弗朗茨·埃兰斯（Franz Hellens）更深入这种理论，创造了小说人物卢沙洛奇（Loucharlochi）。这个人物是动作教练，在他的学校里，“每个人都在练习模仿分解动作。人体由互相协调的部件组成，人体运动遵循一套整体设计，每个部分在其中扮演自己的角色，在实行中不考虑其他部分……所有身体动作，都符合一套公式。那些表达欲望和意志的文字，它们的声音，和身体在踏步时受到震动的声音相同，它们的节奏，和动作相同……不必再用布景、呼喊、惊叹、姿态；这里只有运动、停止、反 240
复，而每种姿势、每个想法，都是重复同样的恰当表现。每种事物，与人一样，彼此平等；事物的区别只在于运动的力度。”[16]不过，卢沙洛奇进行这种运动教育时，却要假扮滑稽演员的表演：“我的着装和几个动作，让你们发笑，而我称这些是开胃菜，其中用意很简单。我为教育我的同代人，把自己当成了演员。我们的时代期待创举；但它想让灵巧的动作藏在怪异和笨拙的外表下……人们以为我动作不便，笨手笨脚。我撞上物体、跌倒爬起。笑声过后，惊奇开始出现。人们看着我，而我做出各种柔韧动作。每个过客都会鼓掌。我同时带来了速度和笑声。”[17]

这种从演员出发的理论，基于机械般的精准动作和戏剧的感情表达之间的对立，但这种对立过于轻率。仰慕夏尔洛者的先锋派，也支持这种对立，他们总是不愿看到这位人体力学的魔术师受到扰乱，偶尔为流浪狗、小弃儿、受欺女侍者、盲人卖花女而动情。他们认为，

完美地坚持机械动作，就是完美的艺术。然而，坚持机械动作，却正是无关艺术。当机械动作产生故障时，当指令和执行之间、生命体和机械动作之间、积极和被动之间的关系被打乱时，这才有艺术。这些对立关系的打乱，体现为《当铺》知名的闹钟戏段：夏尔洛先用听诊器检查闹钟，又用开罐器打开它，拆出所有零件，再把零件胡乱地塞回去。这说明，灵敏的动作技巧，不必藏在笨拙的外表下。机器产生艺术效果，是因为机器和机器操作者的成果同时意味着出错，这是因为实用性往往违背自身。瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃（Varvara Stepanova）在俄国《电影与摄影》杂志（*Kino-fot*）专题插图里，画出夏尔洛笨手笨脚地仰天跌倒，然后变形为飞机螺旋桨，后又变成检修师。而这位插画师的丈夫、亚历山大·罗德琴科（Alexandre Rodchenko），把这位机械运动的丑角，尊为新的机器世界的主角，与列宁和爱迪生并列。但反面的说法也能成立：机器的美之所以发生，是因为它的失误。这个拿着手杖、戴着圆礼帽的小个子男人，是藏在机器人外表下的感性
241 人，也是藏在笨拙笑星形象下的人体力学家。他笨拙地运用技巧，每次达到目的时犯错，每次犯错时却达到目的，成为一个来自新的可感世界的典型。这个新世界，是机器的时代，它促成又否定了意志和意志的各种目的，因为这些目的，为实现意志的企图，反而要强制意志坚持重复一种动作，而这动作的完善进行，意味着失去了任何所求。

这一点，就是这位反表演的演员对电影的特别贡献：他把这矛盾的特质，带入机器时代，投射在银幕的活动影像中，这种特质，就是温克尔曼对贝尔维德尔的《残躯》、黑格尔对穆里罗画中小乞丐早已赞颂过的：它就是无所欲求。他借惯性保持永久的运动，这种运动，既作出直接而实用的回应，也作出徒然的机械运动，让他总是回到最初的位置。他将实用性从来的过多和缺失，特地呈现在活动光影的艺

术中，投射到一层无纵深的平面。这位反表演的演员所做的演出，改变了代理（agent）的逻辑本身。有位法国评论家，以巴尔扎克、狄更斯、雪莱的传记而闻名，总结夏尔洛持续动作的逻辑："我无需为任何事充当原因。各种事件，会随影片进程而向我坠落下来，像一场雪崩，但没有哪个事件，会从我的角度去做一种有意的行动。"[18]还有一位评论家，从形式角度讲到这种"无行动"的效果："他不作幻想地活着，如此的无所关切，假如没有那些事件贯穿整部影片，假如没有什么发生，他会径直穿过胶片的此端和彼端，而不做任何事……其他演员，他们有经历，有态度，有社会定位，有一个住处，而夏尔洛什么都没有。世界缩为银幕的范围……"[19]他用了一个奇特的比喻，说这 242
个人物"径直穿过胶片的此端和彼端而不做任何事"，不过，这个比喻恰好讲到"媒介"。所谓媒介，不限于某件设备、某种特别材料，它的存在，要通过外来的各种形式和变动，产生不可预见的位置转换。这个成为典型的人物，是对"演员"的否定，他是与创作不可分割的创作者。这种身份，让人想起整体艺术作品的理想，但他采用的形式，反而只是一张银白表面上纯粹的运动形式，是不充当任何原因的反人物。夏尔洛只是"穿过胶片"，他在银幕上的行动，只是一种惯性遇到阻碍又不断重启。这个流行典型，隐去了作者的意愿和中介，把人物简化为一个图画典型，一个在银白矩形里描绘图形的形式。然而，这银白矩形里精妙的光影运动，喻示着一种独特方式，来面对这个充满意志的宏大设计与机器的各种表现的新世界。后来的建设者和艺术家们认为，这个小个子男人的动作象征了一种艺术，这种艺术，同步于机械、泰勒*发明的流水线作业、精确动作的人所共同构筑的宏大

* Frederick Winslow Taylor，弗雷德里克·温斯洛·泰勒，美国管理学家。——译注

史诗，但这些论者只是一厢情愿。他们会遗憾地看到，夏尔洛把行囊丢在大路上，从美好的机器世界脱逃。夏尔洛动作的成就，是完全联
243 合了机器的精准和对风车的挑战、无误的把戏和必然的失败、顽固的坚持和随意的放弃。他结合了活泼的默剧与静止的镜头，正如影片里既有工人得心应手地堆砌砖块，也有推车雇工无能为力而随车滑落斜坡。埃利·福尔赞扬卓别林的编舞让消极主义战胜了自身，他的言论，不免有太多尼采式的“动情”（*pathos*）：“一个人，因聪慧而迷醉，在绝望的顶峰跳着舞。”[20]爱森斯坦却激烈讽刺前者的想法是：“引入过多的形而上学，来看待卓别林那双靴下的踢踏舞。”[21]但这过多的形而上学，也让人从反面看待一些普遍信仰：人们过于信赖机器的新语言，过于坚信主宰一切的剪辑手法代表了新机器世界里施展企图的意志。卓别林的默剧，让电影重现了自身外的另一副形象：这独特的艺术，在普遍的机器信仰的另一面，表达了一种隐秘的虚无主义，这种艺术，让机器的宏大创造之力，回到洞穴之壁上的光影游戏，而换来的是，这些光影，比起未来工程师的那些方案，也许更为精准、更为透彻。

第十二章　一刻间的庄严

245

1921年，纽约

他经由暗箱和化学制剂的冲洗，制作了这些冷静而富有动态的相片，对他而言，整个世界上，几乎没有什么东西、什么对象不是极度重要，几乎没有什么不以某种方式关系到他自己。对于他，最卑微的物品，也看似充满奇妙的生命。玻璃窗上未洗的污点，一面砖墙，一块破旧的垫子，女移民们的旧披巾，纽约一条大道的泥雪上散发汗气的马群，长久被劣质现代鞋挤至瘀青和变形的双脚，这些对于他，这个把相机探头推到它们近前的人，是如此美妙，如此亲近他的灵魂，就像一个光彩照人的女人的脸，像闪亮而清澈的眼睛发来的不可言传的爱意，像一个纯真而热情的亲切动作。在他眼中，一间愚蠢的维多利亚风客厅角落里的《米洛的维纳斯》模型，也完全蕴含着宇宙，如同一双最温润的象牙般的手；一处架着晾衣绳、由防火通道贯穿的后院，也有同等的蕴含，如同一个女人的胸和躯体……就这样，随他突然一笑、目光落定，靠他手上永不间断的游玩，斯蒂格里茨做出了这些东西，它们穿越时代而张望，带有几分疑问、几分怅惘、几分怜悯。他拍下一道疲惫而善意的目光，和温柔又带嗔怪的笑，为女人和

男人的关系作了一种结语。那个斯芬克斯，又在观望世间了。其实，这些他捕捉到的运动，也许正是任一个女人在对任一个男人讲话。

246 其实，一刻间的庄严，从未得到过一次这样的肯定。当然，印象主义画家们，曾力求做到这对此时、此地奇景的见证。但他们的工具不够迅捷，不够简便。他们想记录光线的瞬时效果，但在忙于分析它时，已经让它流逝。他们的“印象”，往往是一系列后添的印象。而为做到这种直接回应，像相机这种性质的机器恰得其所。但是，在斯蒂格里茨之外，没有一个摄影师，用相机来做仅有摄影师可做的事，来留住所见的瞬间，来记录某一时刻在镜头前、他和对象之间的东西。所有人考虑的，都不是对象，不是瞬间，而是去创作一张“艺术摄影”，所以未能恰当运用他们的工具。

这几段话出自谈1921年阿尔弗雷德·斯蒂格里茨（Alfred Stieglitz）摄影展的一篇长文，作者是艺术评论家保罗·罗森菲尔德（Paul Rosenfeld），尽管他平时只涉猎音乐。[1]他这些话值得我们注意，是因为他讲到一种显著的间距，而正是通过它，摄影取得了艺术地位。这位评论家说，斯蒂格里茨是第一个摄影师，因为他第一个运用了摄影器材的特有手段。而其他摄影者急于做画家的事，选择某些题材、对象、相纸和重印技法，制作“艺术画”来模仿德加（Degas）*、惠斯勒（Whisler）**、勃克林（Boecklin）*** 的画作。但斯蒂格里茨知道，

* 法国印象派画家。——译注
** 美裔英国印象派画家。——译注
*** 瑞士象征派画家。——译注

摄影不必排除机器影响来模仿绘画效果，相反，它应该利用机器特性，实现那些画家不可能的追求：直接记录光线瞬时的各种表现、记录它们的迷人效果如何出现在一个后院里、一块有污痕的玻璃上、一个女人身体的曲线中、一种目光谜一般的深意中。斯蒂格里茨成为第一个 247
摄影师，因为他第一个愿意只作摄影师。

但这里的关键，不是宣布谁的胜出，而是思考其中的基准，思考这位评论家依据什么特点称他“仅是”摄影师。其实，这样的判断显著改变了一些词的通常含义。因为通常来讲，仅是摄影师，这形容的是那些以摄影为职业的人：他们有自己的工作室，用或多或少带有“艺术性”的背景，为世间的名人或普通人拍摄肖像。然而这些肖像，不论制作多么精心，也不算艺术作品，但斯蒂格里茨所拍的火车、马车、轮渡、砖墙、挤伤的脚，却成了艺术。所以，仅是摄影师这件事，需要被赋予不同意义，而他的照片的艺术性，也需要从不同角度理解。这些照片属于艺术，是出于两个原因，归于两种逻辑。首先，它们被称为艺术，是按旧有的再现式逻辑，是因为作者自己爱好摄影：他不是迫于生计，而是钟爱摄影所含的表现可能，为此从事这种艺术，以它的“机械”手段，追求“人文”艺术的目的；其次，它们被称为艺术，是按审美的逻辑，是因为它们不需对象具有分量，不需艺术的附加手段来超脱其凡俗。它们只需自身，它们见证了一道目光在恰好的瞬间、恰巧的地点，捕捉到面前的事物：罗森菲尔德说，它就是“生命”，这也是摄影师本人在揭展的发言中讲到的：“展览完全属于摄影。我的导师，始终是生命，是创作，是不断的实验。”[2]而罗森菲尔德看到，正是这种实验，捕捉到不具分量的生命，它就在皮肤的细孔、湿润的嘴唇、手的缝纫或削苹果的平常动作、一时表现出欢乐或痛苦 248
的面容当中：对这本无所谓的生命，评论家说，它既是谜题，也是不

得答案的痛苦，而这种痛苦，也因为它似乎知道答案，知道它的命运本来就是无所因由。罗森菲尔德对此作了长篇阐述，而稍有接触哲学的读者也能发现，他的分析里一些提法来自何处：他提到对生命的“悲悯”（pitié），即默许生命的无所意义，这来自叔本华。他发现摄影艺术的本质，是坚决而愉悦的肯定痛苦，这里引用了尼采。当然有人还要问，为什么尼采对希腊悲剧的浪漫主义观点，为何在 1921 年，可以被他用来形容摄影行为的特性。

不过我们不用急于对此否定，认为这不过是评论家为追捧所好，借经典的哲学论述来拔高论调。他从摄影的瞬间动作，上升到对生命的永恒肯定，标出了矛盾思想的运作空间、一段显著的间距，正是通过这段间距，摄影才成为一门新的艺术。要把一种艺术实践的特性，定义为兼具实践性和艺术性，也许必须作些哲学补充。因为我们所说的“一门”艺术，本来联并了两件事。它是一种“做”的方式，是去运用一种特有技法，而这种技法是独立的，与其他有所区别；它也否定任何技法的特有内容，就是说，否定把某种技法作为某种外在目的的实现手段。所以一门艺术，是肯定它的这种技法，能与其他受承认艺术做到一样的事：它们都否定技法的个别性，不借这种个别性服从特定用途。

而一种基于机器复制的艺术，当然比其他艺术更难得到承认。但它也更能概括这个问题，驳回那些排除意见。罗森菲尔德的观点，拓
249 展了之前摄影师群体的内部论争。当时人们不再惊叹留存光影的奇迹，也不再贬斥这种艺术只能把那些商贩拍成不朽的人物。摄影师们随之声明，他们应当拥有艺术的尊严。“一个人可以是优秀画家或优秀摄影家，而不用是艺术家。一个作画的人，并非因作画是艺术家，或者一个摄影师，也不因摄影是艺术家。两种人都可以艺术家，只要他们

能创作高雅艺术（*fine art*），这无关于他们用画笔、化学药剂，还是其他材料。”[3]这段话，是亨利·皮奇·鲁宾逊（Henry Peach Robinson）于1888年所写，他最知名的，是他原创一种手法将摄影变成艺术：用多张负片制作单幅图像，拼成一张组合照片。而他最顽固的论敌、“摄影自然主义”论者，对此也和他见解一致，他就是给年轻的斯蒂格里茨颁发初次奖金的评审团主席，彼得·亨利·埃默森（Peter Henry Emerson）。他说：“作诗、写散文、音乐、雕塑、绘画、摄影、蚀刻版画、镌刻版画、表演，都是艺术（*arts*），但每一种本身都不是高雅艺术，不过，它们都能被赋予高雅艺术的尊严。”[4]埃默森的追随者，嘲笑鲁宾逊的媚俗的剪辑，却都认同他指出什么是“好的艺术”的“名言”：“艺术，首先来自恰当的观看，其次来自对其所见的恰当情感。”[5]人们不难发现，从这种“恰当的观看”到人为组合图像、完成生动画面之间，也有很长的距离，而更值得赞赏的，是鲁宾逊如此完成的作品《弥留之际》（*Fading away*），当时被人们称为表现“存在中的痛苦”：在一处垂着厚重窗帘的室内，一位身着白裙的结核病少女即将逝去，两个看护她的女人已经放弃，而一个男人，背对画面站在高宽的窗前，面对黄昏的云而沉思。摄影成为艺术的故事，也是这 250
样一段故事：维多利亚时代画中的痛苦走下画像，停驻在一个女人的皮肤毛孔中，或是一节火车头、一艘纽约轮船喷出的黑烟中。

关于艺术转化的各种条件，有两点似乎受到公认。第一点，文学和绘画已经证明：艺术的尊严无关于题材是否具有尊严。艺术再没有高低之分，埃默森讽刺说，从此之后的高和低，只能区分挂上天花板的艺术和铺在地上的艺术。[6]而器具和材料是否具有尊严，也无所谓。摄影师们一直强调，艺术作品并不等于实现它的器具：“记录介质可以是一种器具，甚至可以说成一台机器，但这不产生多少机械性，正

如一台钢琴，它不会让一首贝多芬奏鸣曲产生多少机械性，因为让人听到音乐，只有靠它。钢琴和摄影器械，实际都不是关键，关键的是人用它们做什么。”[7]埃默森也早已提出这种看法：诗不因从写在羊皮纸上转为用机器录入，就会改变。关键的是，诗人要说什么；这对于摄影师、画家、版画家也一样。[8]

这种看法显然有些问题：羊皮纸和打字机，就像演奏者所用的钢琴，都是让作品可见或可听的基础或器具；在它们之外，作品独立存在。但摄影的图像，不像音乐的乐谱；它离不开把它留在负片上的器具。所以它应该比较的，不是诗的文字或钢琴家的演绎，而是画家用笔画出的画像。

所以，这里就需要一种曲折的辩证法，说摄影的图像“像”绘画
251 一样是艺术。“像绘画”，首先是说：与绘画同等。但要证明它们具有同等的尊严，就要分别证明几个论点：证明摄影是艺术，要有三个虽不冲突但各不相同的理由。第一是，摄影尽管有机械艺术的不足，但实行了新式绘画的宗旨；第二是，它靠机器的辅助，比绘画更能实现绘画理想；最后是，它没有成为只能模仿绘画的艺术。而这些异同对比，其实都确定一点：艺术的力量，从此不再来自对象的分量、创作的技巧。成就艺术家的，是转录所见（vision）的能力。然而对于摄影，这一点却是把双刃剑。一方面，它消除了各种“器具”的层级。画家的手，和摄影器材一样属于器具，因此手的本质并不高于器材。而手的技巧，虽然常被用来反对机械记录的死板，但它会不会只是用一些“传统陋习”，[9]只是为我们尚未完全认识的感知力做出投其所好的东西？但这种针对手的看法，很容易被逆转，来针对摄影：如果说真正的创造性在于所见，不在转录所见的器具，那么，仅仅采用一种器具，自动转录它所面对的事物，不考虑任何演绎上的创造性，这如何

能创作艺术？还有，所见这个词的含义有些模糊：它是指捕捉世界的景象，而印象主义画家广泛推行了这种艺术，去捕获光线持续变化中事物和人看似不稳的独特瞬间；它也指艺术家用一种手法，按自身观念重建世界景象，基于自身感知来创作这种景象的等效造型。不过另一个含义模糊的时代关键词，显然掩饰了这两种所见的差别，这个词就是“暗示”（suggestion）：世界景象触动艺术家，只是通过一种暗示，而对这种暗示予以表现，就是摆脱了个人所见。而在摄影寻求成 252
为艺术的时候，这两种“所见”正在互相分离。印象主义画派虽被埃默森看作典范，但因为顺应真实而受批评，而获得支持的，是“综合主义”或“象征主义”（synthétisme ou symbolisme）画派。人们认为，高更和埃米尔·贝尔纳（Émile Bernard）的画作，是用绘画表现各种纯粹的观念。[10]埃默森和他的同代人，仍偏向一种清醒的“印象主义”，其代表不是莫奈和惠斯勒，而是巴斯蒂安－勒帕热（Jules Bastien-Lepage）。* 不过十五年后，斯蒂格里茨在《摄影作品》杂志（*Camera Work*）聚集的一些艺术家和评论家，直接面对了这两种现代绘画趋势：一种强调捕捉世界的某个瞬间，一种提出自由地构造线条和色彩，表达艺术家内心的所见。

所以要证明摄影师是艺术家，就要通过他的观看和他的演绎（interprète）。演绎这个词在当时的文章中随处可见，它显然是打开了艺术大门的咒语。仅有的问题是，人们从怎样的切入点、以怎样的形式来思考这种演绎。找到这个切入点，就是找出相机的作用和摄影师的作用这两者间的关系。第一种解答，明确为两者划分了任务：机器发挥作用，然后是艺术家来做艺术；而艺术家所做的，是除去至此创

---

* 法国自然主义代表画家。——译注

作中所有的机械成分，也就是非艺术成分。法国仿画摄影的代表人物德马奇（Demachy）和皮约（Puyo），用几句话总结了这种分工："由负片制作的样片，从记录角度看可能是准确的。但它缺少构成艺术作品的要素，而这种要素需要摄影师来引入。这就是说，而我们也敢于
253 如此主张：摄影得来的最终画面，其艺术魅力，要归功于创作者转变它的方式。我们所选的、恰当运用的镜头，提供了准确的草图，我们对此欣然接受。我们尽全部努力，保存它的完整。但我们还可以利用各种手段，简化这件完美的器具不厌其烦地提供的那些无关信息的过于细致之处。因此我们偏好的冲印方法，要通过更好地删减无用细节，作出综合……也许，有人会批评我们消除了"摄影的特点"？但我们的意图正是如此，因为我们从经验得知，这个特别的词对艺术家们意味着什么。"[11]这篇文章把问题讲得很明白。艺术的起点，是技术止步的地方。当时，技术已在充分发展下显出内在的限制：这不是因它的欠缺，而是因它太过完美，它在细节上无微不至，所以"对学问家来说顺从而可靠"，却"对艺术家来说棘手而叛逆"，因为这种细致，束缚了艺术家观看和演绎的能力。[12]这指出了艺术家的演绎应该发自哪个角度。它反对初期摄影艺术家对摄影所作的添加，不再去拼合几张负片，或对样片涂上水彩色，它要从器材提供的"草图"上减去过多的"细致"，让艺术家的所见得以呈现。因此艺术家要做的，就是"缓和"图像，借助多种器具来消除和调节某些元素，不让它们把注意力引开他所见的焦点。两位作者举一张照片为例，照片上，是一个女人坐在工作室桌前，一块茶巾的白色块和一把椅子的黑色块被抹去，一个花瓶和瓶中花束被抹成灰色，以突出人物头部。艺术家这种所见，需要传达给公众，而他们不都是摄影师，只是艺术爱好者；所以它的
254 传达要通过好的加工效果，借助表现力丰富的材质。于是，19 世纪 90

年代和20世纪10年代之间，一种冲印处理资源诞生了，被广泛用来增强照片艺术性：重铬酸盐树脂（gomme bichromatée）成相。删减操作、重铬酸盐树脂法、增厚纸材，这些手段，为艺术家的所见提供了很多辅助，突出了模糊背景中的人物。这造就了一种“柔和”（*softness*），改变了拍摄角度的“锋利”（*sharpness*），摒弃了“如实摄影”（*straight photography*）的机械性，对作品加入了艺术的理想性。这种艺术观念的典范，就是弗兰克·尤金的《涅槃》（Frank Eugene, *Nirvana*），相片的打磨，让一个卧躺在摄影工作室沙发上的女人，最终变成飘浮在亘古河流上的奥菲利亚。

不过，也有人反对这种处理，认为这样是把摄影的艺术性放在了最不应当的地方，尤其不该为此改动相纸。埃默森笑称，这样做的人是“树脂乱抹家”，[13]斯蒂格里茨也在短暂的热衷后，像弗雷德里克·埃文斯（Frederick Evans，又称伊文思）等几位艺术宗师一样，明确反对重铬酸盐树脂法。而摄影成为“画面”（pictural）艺术，不是通过用材料模仿画笔效果，反而是通过强调摄影观赏者用眼去看，看手或设备这些器具的发挥。这一点，也是摄影比绘画突出的地方。讲这些话的人，是这门新艺术的迷恋者、作家萧伯纳。他说，绘画自诩技法高出一筹，其实并非如此，绘画实际上依赖着手，依赖手的“不可救药的机械性”操作，来转录其所见。而摄影器材，让艺术家免于这种手工操作。因此，摄影比起绘画的描绘，“少了很多妨碍，更适于艺术家表达感受”。只有摄影，可以“避开手的笨拙的严苛要求，一举扫除那种畸形的怪异元素，即所谓的艺术家风格或画风”。[14]摄影所 255
谓的机械性，反而解放了看的力量，免除了手的机械受控劳动。这种机械性，可以直接融合视线下各种事物所作的暗示，和艺术家内在的主观所见。

这种融合形式，还需要思考：镜头究竟怎样转达了摄影艺术家的所见。第一种方法是，采用技术，让摄影设备符合艺术家所见。这种技术，需要改变摄影图像的单调、其单纯的记录性，制作出融合两种所见的图像，即当时常说的“演绎的”（interprétatives）图像。为此有两种做法：延长曝光时间，或用特殊镜头柔化轮廓。某张照片贯彻了前一种做法，成为“艺术摄影”的标志：1890 年，乔治·戴维森仅用一架针孔相机，实现了凸显质感和减少对比的双重效果，形成同质的氛围，让这幅《洋葱田》成为名作。他的一些同行，没有像他简朴地采用有孔镜筒，但依据别的角度，来改变机械记录的“直接”。他们针对艺术家虚化轮廓的要求，改进技术，发明了一些镜头。柔焦（*soft focus*）镜头形成的模糊边缘，为仿画摄影提供了基础。它的模糊效果，让爱德华·斯泰肯（Edward Steichen）、克拉伦斯·怀特（Clarence White）、格特露德·卡泽比尔（Gertrude Käsebier）、阿尔文·兰登·科伯恩（Alvin Langdon Coburn）、乔治·斯蒂利（George Steely）等许多摄影师，把城市的装饰变成梦幻的风景，把乡间的家庭合影和工作室的造型摆拍，变成流传已久的神话符号。这些照片，大量刊登在《摄影作品》版面上。这本由斯蒂格里茨于 1903 年创办的期刊，在此
256 后十年间，成为一个集结地，吸引来所有争取摄影艺术地位的人。最初刊物的撰稿人里，艺术概论研究者要多于摄影专家，他们探索摄影“演绎”的各种模式，但关注的手法并非象征性地模糊轮廓，与其保持距离。1904 年 4 月刊上有一篇例文，出自期刊主要理论作者之一，著有《摄影作为美术》（*Photography as a Fine Art*）一书的查尔斯·卡芬（Charles Caffin）。他的文章评论科伯恩的摄影，说他为追求整体效果作了过多牺牲。他这样追求同质性，丢掉了为摄影赋予价值的非预定事件：“为突出稳定的、冲击性的构图，自然的细微之妙被牺牲

了”，这样的摄影“在效果上失去了那些精妙的惊喜，而本来，它们在有生或无生的自然中，总是饱含着美”。[15]负有盛名的英国先行者埃文斯，也提醒美国摄影分离派（Photo-Secession，斯蒂格里茨是发起人之一）的激进青年们，毫不留情地批评他们送到伦敦展出的某些作品，是“不成形式、没有质感”的灰调单色画，是黑白两色练习作，毫无光线的微妙差异，它们的主题，最后成为纯粹的迷。[16]

所以其中的关键，不是模仿绘画质感进行冲印，也不是变换镜头呈现艺术家所见。艺术家的所见，应该来自艺术家。我们要去发现，艺术家所见里有哪些成分，成为特有的艺术行为。摄影师本身的介入，发生在设备之面，采用一种观念，而这种观念“在设备就位之前，已经得以建立并明确实现”。[17]摄影师的介入，就是选择哪处景象收入镜头，选择哪个时机按下快门。而地点和时机关系，构成了一个剧场，257
上演着两种艺术观念之间的张力。艺术家、评论家一致认为，“构图”（composition）是判断图像的艺术品质的基准，而要运用构图的一般法则，必须向过去的名家学习，培养摄影观察。斯蒂格里茨曾应邀撰文《谈构图的简洁》，用多样中求统一的经典词汇来形容构图：它负责让观众对“画面的中心观念或主要观念”，产生“如此直接和强制的印象，以致其余的一切，即使在图画空间中占据很大比例，也会是次要的，显得无关紧要”。[18]为此，他建议研究各种媒介生产的上佳图画，不断揣摩，直到把它们融入摄影师自身存在，形成“风格”，而这风格，首先指的就是摄影师的观察。这种观点得到充分认可，甚至强调社会纪录的摄影家刘易斯·海因（Lewis Hine），也带领文化伦理学校的学生们参观大都会艺术博物馆，向拉斐尔学习构图技艺。而构图的具体含义，我们需要深入了解。斯蒂格里茨有一幅作品，被他自己和

仰慕者视为构图典范，即《卡特维克的闲谈》（*Gossip-Katwyk*），[*] 它的特点，不在于场景正中有什么结构，反在于它的留白：画框最左的边缘，可见一艘船的桅杆和航帆，而在右边的远处，有两个女人，她们面朝海洋，远离镜头，所以显不出面部表情。那些想让摄影借鉴绘画的人知道，当时绘画奉行的法则，已不是希腊的线条构造，而是日本浮世绘的“活泼”画面，在图式化的景象中随意画几个人物。这种变动，被《摄影作品》一位理论家注意到：“现代艺术丢弃了希腊线条
258 的古典之纯，改用日本的多变、活泼的线，让线随艺术家的手而波动。”[19] 所以在摄影中，“构图”就有了独特地位。斯蒂格里茨说，摄影师需要选好主题，不考虑那些形象，专心研究线条和照明。当决定了这些，他就观察从那通过的形象，等候一切平衡起来的那一刻。[20] 所以，摄影师要做的，是先构造一切，再等待那些形象就位的一刻。预先的研究、等候、耐心，一直被奉为摄影师的核心品质。卡芬提到，斯蒂格里茨先用两年的研究，才能随手摄下那幅伦道夫先生像。[21] 而他在严寒中等候多个小时，才拍出《冬日第五大道》（*Winter, Fifth Avenue*）里奋力在暴雪中驾车的马车夫，成为摄影的经典传奇。斯蒂格里茨用时间研究和等待，这坚决驳斥了某些人所说的、摄影行为只是手按快门，而其意义不仅如此。摄影不靠人为手段模仿浮世绘的“活泼”姿态，也不像现代画家惠斯勒那样，让画面中的“形象，简直是通过色彩分布的特征而创造”，[22] 所以摄影需要一种办法，让它的操作能够实现现代艺术的本质，即捕捉各种特异的突现，不过它还需要借鉴其他模式。《摄影作品》盛赞了斯泰肯所摄的罗丹照，照片中，罗丹半隐半现，一侧是位置略高的《思想者》的黑色块，一侧是他在

---

* 其中的 Katwyk，又作 Katwijk，是荷兰的临海小镇。——译注

创作的维克多·雨果胸像的白色块。而杂志就是从雕塑家罗丹、而非人像摄影家斯泰肯那里，借来一些特有原则，指导摄影艺术。所以，摄影分离派于 1908 年在画廊展出了罗丹素描，称它们是用两三分钟描 259
画的“石膏像草图”，由“手在纸上一挥而就”，[23]它们仓促的线条，“精彩地讲述着生命……把艺术表现的本质，映射在一片纸上”。[24]而雕塑过程和摄影动作的类比，显出两种手法的不同：雕刻师的工作，可以分成几个环节，即用视线去捕捉、用手画速写、用手耐心地塑造黏土模型；但摄影师不用作速写、再塑造黏土模型，他要用视线承担所有功能，再将所见转为摄影速写。摄影是一种独特的艺术，一种独特的现代艺术，因为它确立视线超出了手。摄影把时间作为对象和材料，由此确立了它的非物质性，而不是通过边缘模糊处理。摄影创作，就是运用时间，设立框架，让特异性在其中出现。摄影构图，是构造时间。摄影艺术，更是形式和时间的艺术，不是在空间分布各种形象的艺术。

而且这门艺术，不仅是等候恰当时机的艺术。摄影行动，意味着协调三种时间：一是等待时间，它对一种可能的突现勾画轮廓；一是这样一次突现发生的时间，它将突现特定为一个光下形象的表现；但还有一种时间，属于世界和人，是它们，结晶为一个形象。它表现在斯蒂格里茨格外钟爱的一张照片里，他拍到一个荷兰渔夫的妻子修整渔网：这张照片上，只有一个形象，她坐在背景的沙丘上，侧面轮廓显得很柔和，突出了她的注意力集中于劳动，也突出了她周围的整个生活和思想世界：“……对于看她坐在那、坐在广袤无边的沙丘上的人，渔网的每一针缝补，她的存在本身，会激起一股诗意思想的湍 260
流……她所有的希望，都寄托在这工作上，这是她的生命。”[25]因此，等待提供了条件，让耐心等来的光下的特异闪亮，重合于世界和社会

的时间。这样看来，摄影创作以其方式，体现了一位艺术爱好者所言，尽管他反感摄影、反感一切技术带来的完善，他就是拉斯金。他说，摄影没有任何价值，因为它与绘画不同，不能“自我检讨”。他补充道：“作成一件美的事物，不能用某个时候、某个生命、某个世纪的机巧，而要借助于无数的心灵。”[26]精准器械创作所需的“补救”，不在于冲印手法、镜头变化、线条的精心设计，而在于摄影有能力“自我检讨”地运用它的独特资源，即时间。它在于摄影有能力，对视线的、器材的、世界的三种时间的重合，予以错过，因此予以实现。

正因为如此，摄影的专属领地，不是《摄影作品》刊载的那些朦胧人体、弱光肖像、梦境花园、吹奏排箫的赤裸少年、少女白裙上的火光、与古书之灵嬉戏的裸女，而是城市，是它的港口、车站、工地、工人和路人。摄影是典型的视线艺术，而视线艺术，首先是作选择的艺术。它的最佳效果，不是搭起“艺术化”背景，作有限的重复而技穷，而在于让视线几近迷失在最多样的景象中，这其中，也包括看似无关紧要、无关艺术的景象。从这个意义上讲，现代的视线艺术，关
261 系到现代城市景象。而现代城市，尤其是港口城市，也是时间的场所：这里展现着各种加速，其代表作品，就是斯蒂格里茨之前所拍的《熨斗大厦》（*Flatiron*），它的表现，不同于他曾拍的火车和汽船的黑烟那样既显示速度，又将昨日的新发明笼罩一层平凡和疲敝；这个时间的场所，混杂了各种时代和节律，用无时间性的一个严寒之夜或一场暴雪，掩蔽了速度与科技的活力；在这里，身体带着城市的速度，或延续着身体源来之地的慢节奏。所以，在1921年回顾展上，斯蒂格里茨尽管在德国长大、在慕尼黑读书，拍过德国古塔赫农民的劳动、荷兰卡特维克渔民的生活，但还是有意提到，他是一个美国人，出生于新泽西的霍博肯，而离此不远，就是惠特曼的出生地纽约长岛。

其实，《摄影作品》刊载的斯蒂格里茨作品中，还看不到这些摄影的未来：那里只有渡轮上黑压压的纽约人群，其中明显可以看到移民的披巾，但看不出她们的故事，而所见中主要是火车头的尾烟，不是苏联艺术家礼赞的充满动力的车轮。而且，他作为《摄影作品》的主编，避免将自己树为典范，不想用这本刊物指出摄影的未来方向。同时，刊物渐渐把摄影版面让给速写、绘画、雕塑的再创作。1911 年春季合刊的作品册即是典型：斯蒂格里茨的暗色调、戏剧化照片，将巴尔扎克雕像变成一位统帅的夜中身影，将罗丹的速写制成彩色珂罗版（collotypies）印出。而杂志开篇的赞辞，称颂这位雕塑家，用他离经叛道的、酒神气质的艺术，把所有事物变为“不朽奇迹般的灵光闪现”。[27]而在下一期，斯蒂格里茨影集最后，《春雨》（*Spring Showers*）里瘦弱的树影之后，是一幅毕加索的立体主义裸女像，道出了他对图像的理想、他追求与城市和现代生活的节律合拍的抽象图形。继毕加索之后，刊物的画册和评论中，还出现了马蒂斯（Matisse）、塞尚（Cézanne）、布拉克（Braque）、皮卡比亚（Picabia）等画家。其中原因，当然有过实际考证，即这些画家都被斯蒂格里茨放在他的画廊。但他展示这些画家，是认为他们代表一种艺术现代性、他们用这种现代性建起一个框架，而摄影正应该在其中找到位置，因为没有摄影师能做到这一点。有人对此提出了将两者分离的理论，杂志新理论家马里厄斯·德·扎雅斯（Marius de Zayas）在 1913 年 1 月刊直接宣称：“摄影不属于艺术，甚至不是一门艺术”。[28]但他经过一段黑格尔式的辩证，把摄影的除名变为特长，认为摄影要呈现各种形式中现代的、物质的真实，而此前的艺术，仅能用不精确的形式转达各种思想和情感的不精确。 262

斯蒂格里茨将 1917 年 6 月的《摄影作品》最终号，献给单独一人

的作品，这是他认为唯一值得进入他画廊的摄影师，保罗·斯特兰德（Paul Strand），这似乎代表，以上的摄影使命得到完成。斯蒂格里茨明确地说，这次选登，宣告了仿画摄影的终结、与过去的决裂，作为体现，他除去了曾用来覆盖和烘托凹版印刷的日本纸材。他说，这次的作品“极其直接。没有任何妄言；没有那些花招，没有任何‘主义’；没有任何对无知公众加以神秘化的意图，对摄影师本身也如此。这些照片，是对今天的直接表现”。[29]随后，他让斯特兰德自己，不失对先行者的敬意，提出相反观点，指出摄影为何列入艺术。摄影艺术
263 的可能性，来自于它和所有其他艺术的不同，即摄影媒介完全是客观的。要做好摄影，就要最纯粹地利用这种媒介，认识自身限制，尊重面前的对象，还要按不同逻辑组织这种客观，一是用结果来表现起因，一是用抽象形式表现简单的情绪，而这两种逻辑，可以在另一层次结合到同一方向，都指向“生活（la Vie）这个共同目的”。[30]斯特兰德拍下的这些照片，体现了这两个方向，一面是用隐蔽的变向镜头拍下街头乞丐和行人的粗糙特写，一面是拍摄光线、栅栏或碗碟特写所构成的抽象背景。他后来说，拍摄这些是为了领会布拉克和毕加索的绘画手法。所以说，这里的客观，关系到媒介的纯粹，它得出两种有效办法，以消除斯特兰德早期也曾追求的绘画美：一种是他在斯蒂格里茨的画廊学到的、对形式抽象化的立体主义手法，一种是面向社会生活的实践性、介入性手法，这来自于他在纽约伦理文化协会所受的教育。他曾跟随刘易斯·海因和他的学生们，去拍摄抵达埃利斯岛的移民。

这种客观，让仿画的雾化手法变成摄影艺术的过去一页，而这种客观的基础，本身是模糊的，或是可变的。因此我们看到，1921 年，罗森菲尔德重复了斯蒂格里茨在 1917 年对斯特兰德的赞誉，也称斯蒂格里茨促成了摄影的兴亡。他说，斯蒂格里茨是第一个真正算作艺术

家的摄影师，因为他是第一个真正的、纯粹的摄影师。不过，这次展览的作品，并不能明确显示他的摄影是否纯正。展出作品分三类，首先，是成就他摄影传奇的作品选，即他在1892年至1911年间拍摄的 264
荷兰景象、纽约城市风景；其次是他对乔治亚·奥基夫（Georgia O'Keeffe，美国艺术家，斯蒂格里茨之妻）脸、胸、手、足的一系列特写习作；最后是一大批友人、艺术家、评论家的肖像照，它们既没有斯特兰德暗拍人像的新意，也没有刘易斯·海因的儿童摄影的纪录价值。这个多项组合，和斯特兰德更新颖的摄影作品中的共同点，显然就是“直白”（*straightness*）。但这种直白，是否仅意味着不再使用柔焦处理和重铬酸盐树脂成像？即使在摄影设备和某刻它所面对的对象之间，除去所有的附加，两者的关系还是无从确定。斯蒂格里茨郑重地拍下透过窗前双手的光线，搁放椅上的双脚的特征，让人不解这个题材的用意。如果说，这里的“直白”是艺术手法，这是因为艺术家修长的手和变形的脚，浓缩了一个文明所作的征服、所受的痛苦，这个文明，让个人的肢体形式顺从其职业、经历、节奏，也让摩天大厦耸立在城市，让火车和轮船的尾烟散入天际云间。所以，斯蒂格里茨倡导的美国精神，和评论家因他而言的叔本华的悲悯，两者并非不相关。摄影器材的客观，与摄影师随意所选题材之间的联系，仅在于这个题材是一个世界的喻体，是浓缩了这个世界的高速与缓慢的特别一刻。摄影的客观，是思想、理解和感受构成的一个体制，它既热爱纯粹形式，也领悟没有穷尽的历史性，这种历史性，蕴含在街道的每一个路口、皮肤的每一处褶皱、时间的每一个瞬间之中。

265 # 第十三章　透过物而观看

1926 年，莫斯科

不仅因它对形式的成就，不仅因为《世界的六分之一》提出了新的电影公式，这部影片以事实胜过了虚构，所以尤为珍贵。

它可能是第一次成功展示了这世界的六分之一所造就的一切；它采用了一些词汇，让我们不得不震撼地感到其全部的力量、强大和统一；它成功地从感情上打动了观众，把他也投上了银幕。

那积土的草原上，有一群群山羊。那极地的雪原里，数百里不见人迹，齐良人（Zyrianes）放养着鹿群。城市里，那些机械工具、千千万万的机械工具，在不停作响；那些耀眼的广告，燃起灯光……那最北端，马托奇金海峡边，萨摩耶人坐在岸边凝望大海。全国贸易组织的轮船，每年一度驶来这里，带来犬只、建材、布料，以及苏联和列宁的新消息，再运走这里的皮料……那数千公里长的铁路线上，火车运送着货物；破冰船在它的两侧，斩开波罗的海的冰面。

而所有这些，像一场奇妙的景象，一件事物融入另一件；你看到那些事物，你也透过那些事物而看；你看到沙滩，也透过沙滩而看；你看到几只雪鹰和一个滑雪人独自进入雪地；你看到你

坐在影院，观看北方的人们，吞吃猎物的生肉，蘸着还发出热气的鲜血。

这何尝不是奇迹？你每天剃须，去剧院看戏，坐公交出门， 266
你身处文化之梯的另一极，而《世界的六分之一》成功创造了一种显而易见和无可争辩的联系，将你和北方大地那些啃吃生肉的人们系在一起。这简直是一场幻剧。透过事物而观看，见证这铁的逻辑，这些事物之间的联结；这些事物的共通之处，不能用任何展示加以证明……

影片没有剧情，但你感到情绪高涨，你感到越来越投入《世界的六分之一》的思想、看它的思想面对银幕上那些萨米人、乌兹别克人、机械工具而展开；而且你感到，所有这些，走下银幕，走来席间和城市，与你靠近，为你所有。

评论家伊斯梅尔·乌拉佐夫（Ismail Urazov）如此把吉加·维尔托夫执导的影片称作奇迹，将此文刊于影片发行所附的手册。[1]这本册子，显然做得格外用心。亚历山大·罗德琴科担任手册设计，他用纵横的条块，围出或切分文字，留出空间给一些照片，它们拍了一处西伯利亚的营地，一个厚衣裹身的牧民，一群黑衣的舞女，一个慵懒的吸烟女。这些构成主义的（constructiviste）生硬条形，把页面切分成几何形状，为什么却配上这些对原始生活状态和资产阶级消遣的再现？这个页面排版的问题，无疑关系到根本问题：我们该怎样理解这场展现的“幻剧”，如何理解这些滑雪人、雪地驯鹿、萨摩耶人望着大海、猎手深入林中偷猎的影像，体现了“铁的逻辑”？而这个问题的更难解之处在于，据我们所知，这部影片出自苏联全国贸易组织的要求，有一个特殊目的：让国外那些资本主义国家，了解苏联外贸组织。然 267

而影片中，没有任何画面显示了这个机构的业务、为其供职的人员，没有对其作用给出任何说明。当然，影片确实拍到了准备出口的产品、运输货物的渠道。但那些克里米亚产的果物、中亚草原产的羊毛，却没能很好彰显苏联的产品。至于货运渠道，影片给狗拉雪橇和马队的镜头，却不少于火车和货轮。

不过，导演本人并不觉得，他为了达到艺术目的而没遵从片约要求。相反，他认为他尽可能实现了要求，他没有展示国家机构的业务，但展示了这个机构所存附的生动整体。乌拉佐夫对此一语中的：导演的想法，是展现“这个国家是一个整体，是世界的六分之一，是一个真实的有生体，是一个独特的机制，而不只是一个政治组织”。[2]他还想“用电影的语言”，来展示这些。关于电影语言，维尔托夫在后一部影片详细谈到它的三个特征：它是眼睛的语言，需要形成视觉的感知、视觉的思想；它是纪录的语言，用胶片记下事实；它是社会主义的语言，这种语言用于“对可见之物作出共产主义解读”。[3]这种“语言”的含义，需要准确理解。电影语言，并不是用影像阐释某种思想、借可感形式传达某种信息的工具。维尔托夫并不想为指定的公众阐明苏联的经济口号。他想展示世界的六分之一给它自己，将其构造成一个整体。但这不等于，向苏联展示苏联生活的影像。这是说，把苏联各种活动间的联系这个生动事实，扩散在它们中间。电影作为语言的意
268 义，在于电影用语言形成沟通。而它所沟通的，是事实和行动。它做到如此，需要它是一种自治的实践行为，它面对苏联生活的可感事实，从中取材，加以组织，构建形式，形成对一个新的可感世界的感知。

“透过事物而看”：这种对沟通的新形式的观念，关系到一个信念，它统领着俄国革命中的政治和艺术先锋派：时代不再需要艺术作品，不需要剧作家来讲述故事、不需要画家来再现人物和风景，来示

以公众，对于他们，王妃的悲剧和农民的劳动一样是美的体现。决裂于过去的艺术世界，不是用注满苏联能量的口号阐释来再现“新生活”，不是用劳动模范来代替过去感伤的主角。它需要的是不作再现。而这不是要创作抽象画，无论劳模的画像还是抽象绘画，仍然属于画作。而关键是，艺术家不能再继续这种创作，不能再创造物品、献给一个称作“艺术”的特定生产和消费领域。革命性的艺术家，并不制作革命艺术。他们根本不做艺术。这不是说，他们的所作所为不含艺术。他们用他们的艺术，也就是用他们对新生活理想的意识、用他们实际的制作能力，来开发各种材料，制作新生活的各种事物、各种物质元素。就是这样的信念，来自于那些所谓的构成主义艺术家。他们让维尔托夫产生了他某些核心观念，他们也在一个时期内，坚信维尔托夫就是高举他们旗帜的导演。他的影片，不是把故事转为影像，来打动人们的心、满足艺术感受。影片首先是一件物，这件物在制作上采用本身具有价值的材料。维尔托夫接受了这个原则：他不拍演出来的电影，甚至不会在电影里，让演员扮演革命斗士和新世界的建造者来取代过去的感伤人物，借此彰显无产阶级的新能量，而不是资产阶级的旧情感。他只用事实拍电影，而这又不是拍再现真实的电影。这 269
些构成主义者中间，塔特林（Tatline）设计建筑，波波娃和斯捷潘诺娃印染布料，马亚科夫斯基（Maïakovski）和罗德琴科绘制海报，他们都为现在造“物”，取代过去的作品和影像，而维尔托夫的电影期刊也在此列，就是因为他并非只拍事实。他把事实组成一种电影物（chose-film），以此为新生活构建事实。他逆转了通常的看法，即新闻纪实电影（film d’actualités）是便捷的工具，可以揭示残酷的现实、宣传外在的目的。对此，维尔托夫提出电影艺术的自治和创造力。他设想的自治艺术，让艺术构造所用的各种手法，成为纯粹的手段。至于

那些艺术影片、脚本影片，它们为爱好者提供享受，为善感者引发情感，它们仅把镜头作为工作，服务于外在目的。实际上，它们对多个镜头和多组镜头的剪辑，要为阐释剧情而服务。与其相反，“新闻纪实片，不再充当说明材料，来反映当下多方面生活里的某个部分；它本身就是当下的生活，它不限于某片领土、某个时段、某种个人意义”。[4]摄影镜头的自治，就是要它深入各种事实的环境，将事实作成它的物，将此物作成社会建设的元素。这里要作的选择，不是在两类艺术中选一个，而是在两种可感世界中选一个：过去的世界里，作家、艺术家、雕塑家、电影导演，都借艺术的名义，将他们的实践供给一种特定的消费；新型的世界里，他们制作的物，直接进入共同创造，即对共同生活的创造。

所以说，影片所做，就是组织事实。它的组织，所用形式是一种特有语言、一种陈列可见的语言，让事实产生沟通。不过，这样把构
270 成主义应用到电影，很快就遇到难题。构成主义的源生影像，仍是将影像作为原材料，经过加工而形成物品，这种物品，可以是抽象的“反浮雕”（contre-relief，塔特林所作的抽象雕塑）、印花布料、公共纪念建筑、工人俱乐部的器材。对创作行为的重视，意味着只为创作可见形式的艺术得到冷落。而电影的原材料，只有影像。《世界的六分之一》不能织出羊毛和麻布，只能“组织”影像，展示那些牧羊人把羊群带下河中冲洗、那些女工纺织亚麻、那些涡轮机，把摄影机所拍的这些送到新兴的苏维埃共和国联盟各个角落。这部影片的材料，就是以视觉影像的形式所摄录的事实。这部影片的组织工作，就是建立一种联系，贯穿那些再现了异质的物质活动的影像：打谷劳动、机器活塞运动、航船破冰、雪上驯鹿拉动雪橇、留声机上唱片转动、火车奔行、河上船工划桨、影院里观众观影，以及上千种其他活动。而

对这种联系进行可感构建，不能附带对苏联贸易组织的影像说明。这需要对所有活动作出可感联合，并为一个整体，直接给出。所以影片的关键，就是让各种活动彼此相距得尽可能远，让它们在物质材料、进行场所、发生时间上拉远距离：那些吃生肉的养鹿人、那些每年一次迎来航船运走皮料的萨摩耶人、那些苏中边境的马队，需要直接地、直白地联结到那些炼钢厂的工作、那些涅瓦大道（Perspective Nevski，位于圣彼得堡，即苏联时期的列宁格勒）上的行人。

要让共同体可见，就要展示它的两个特点：一是任两种活动的联系，二是两者的相似。而这两点并不一定同时成立。各种异质的活动，可以显示整体上的经济联系。正是为此，影片的拍摄路线，从草原牧民、西伯利亚猎手，经过黑海和北冰洋港口、开辟航线的破冰船，来到德国莱比锡博览会。影片对各种活动的可感互联，首先是通过对它 271
们的视觉展现。影片用小学课本的旧方法，拍了小麦从播种来到桌上、羊毛从采集到织成衣物的过程。不过，影片比起展示产品从产地到终点的过程，更重视对这些没有任何因果逻辑的活动作出剪辑、建立联系：轮船汽笛宣告开始装载袋装小麦，唢呐吹响村中舞会的开场；大群牲畜穿过河流，大量柠檬自动滚到箱里，然后箱盖奇妙地合上、箱子自动堆到最上面。各种活动可以联合起来，是它们都能剪成片断，从而彼此交织。这一点的体现，是斯坦伯格（Stenberg）兄弟为《持摄影机的人》所作的海报，他画了一个女舞者轻松地出现在空间中，就是凭借分开画出她的肢体。剪辑所作的拆分，也许略微相似于泰勒的劳动分工，但这个类比其实并不成立。维尔托夫的剪辑手法，不是把一项工作拆分为若干连带工序，而是同时呈现通常互不相关的活动。从这个意义上讲，他的剪辑手法，符合立体主义和未来主义对表面的分解，从而不只呈现同一物品的多个侧面，也呈现一种动态，来自于

每种特定活动所透出的整体能量。

这整体动态的统一，可以用影像叠印（surimpression，把几个影像重合为一段）来表现，在银幕上同时播放翻耕、播种、收割，或对涅瓦大道空旷的路面加上列宁格勒的俯瞰镜头。影片也用更普通的快速切换，把纪录素材分成许多片断，以便把片断统一、转移到共同的旋律，比如人们的脚伴着唢呐节奏起舞，又踩洗着衣服；农民的手把麻
272 布捆成一团，猎人的手拉开弓箭；牧民用某个动作擦洗浪中的羊，观众用类似动作为这影像鼓掌。即使维尔托夫按要求拍了从麦收到谷物上船的一段，其中的关键也不是各种连带活动的串接，而是把同样的旋律，赋予机器的收割和手挥的草叉、捆包落下传送带和装卸工把它扛起。这样的动态，也见于织机的穿梭、卡尔梅克（kalmouks）渔民拉网、货运列车的车轮转动、骆驼和驯鹿的运输队穿越草原和冻土、麦粒倒进船舱、一群海鸥飞在黑海上、海中的浪形成漩涡、瀑布水流供应着伏尔加河的发电厂。影片的剪辑手法，是为对等的运动建立共同性。每组镜头，都拍了运动的身体。维尔托夫的拍摄方案里，有一部关于手的影片：他想拍出手能作的 127 种动作，从最细微直到最有意义的动作。这部影片从来没有投拍，但其手法，仍是各种可见的形式和动作的对等，是这个手法，而不是对各种差别的语言式拼接，指导着剪辑这门"语言"。

而问题是，所有动作，只要它们都参与构建一般意义上的人类社会，就都可以对等。有位评论家强调：靠这样的技术，可以轻而易举地把美国再现为兴盛的共产主义国家。所以各种动作的相似，可以属于共产主义，但要制造一点差别。《世界的六分之一》的第一段，就是用来制造这种差别，展示了资本主义世界的没落。但是，在克虏伯（Krupp，德国工业家族）工厂的活动里，我们如何看出这种没落？影

片的幕间旁白，不经意间提示出影片意图的矛盾：旁白说，“机器在不断地增多”，接着就讲到反面，“但对于劳动者，情况毫无改变”。不幸就在于，没有什么可以让人看出，影像里是资本主义的机器、还是苏维埃的机器，是德国的钢铁工人在劳动，还是乌克兰的钢铁工人 273
在劳动。要显示两种体系的差别，就要揭示旧世界和其阴暗面的联系：一方面，影片拍了一群有闲阶级，在沙龙吸烟品茶，赏玩项链，伴着留声机的乐曲跳舞；另一方面，影片也拍了这些人的黑人“奴隶”，在种植园劳动，或被征入殖民军。这是直接的视觉对比：其里与其表，身着西装与身体半裸，闲逸的享受与强制的劳动。但这种对比，随着那些有闲者穿上最阔气的皮草去观赏黑人舞蹈，而变得模糊。一个长号滑管的特写，让我们随之进入一段交响乐和舞蹈的旋律，而乐手和舞者，与那些有闲者作着同等的动作。乐手的娴熟技巧，甚至让黑人舞蹈演出服的媚俗没有那么刺眼。而这段剪辑，把要强调的差异予以消解了。影片只能用旁白来显示差异，因为那些简单可见的事实和那些事实组成的旋律，都无法表现这种差异。所以，一幅旁白被放大到整个银幕，来证实工人工作条件的残酷还在加剧；“边缘”（bord）一词加了下划线，以让人们看清事实，即资本正处在崩溃的边缘。正如影像不能再作事物的再现，而要表现事物运动的动态，这些文字，也不再作出命名和描述。它们本身作出行动，是运动的传导者。

文字用作视觉元素，这一点合乎“立体未来主义”（cubo-futuriste）者的传统，他们的这种手法，源自维尔托夫曾结交过一些构成主义者。1922 年，其中的理论家阿列克谢·甘（Aleksei Gan）认为罗德琴科带来了一个创新。他为新闻纪实片《电影真相》（*Kino-Pravda*）第 13 期引入动态旁白，比如用“列宁”（LÉNINE）一词占满银幕：评论家把它叫作“文字幕”（mot-écran），他说，文字的拓展，像“一

根电线，像一个传导体，为银幕带来明亮的现实”。[5]而这样的导线在
274 《世界的六分之一》里，共有272处，它们以各式的空间排列、间距、大小，充满了银幕。最先出现的，是放大的“我看到”（VIJOU），在这个词的引领下，在列举不同人种和他们的不同活动的片断之间，影片不停出现单个的“你”“你们”“所有人”（TU，VOUS，TOUS），号召人们认识到，他们拥有着全部的（TOUT）共同资源，随后影像中断，画面出现了渐进的几个词，每个都占满一面银幕，强调所有人共同主宰着苏联领土（BY/BCE/KHOZIAEVA/SOVIETSKOÏ/ZIEMLI），这个宣言引起狂热的观众举手欢呼，接着又是一段渐进图像，用四幅画面的大型字词强调，所有人的手中，就是世界的六分之一。影片的物质中的“传导线”，将不同的手相接，把个体联入整体，而它有了两种功能。一方面，它是文字的图像运动。文字的作用，相当于视觉形式，它们的运动融入了波浪、涡轮机、轮船、人群的运动，同时它们也指出后者无法表现的差异：一个特写不可能收入一队游行群众，但能将极限的感召力放入“BCE”这三个字母（“所有人”）、“MIRA”这四个字母（“世界”）。另一方面，字母的视觉动态，起到了发声的作用，这种发言，有时伴随影像不断重复出现，有时随四声铜钹而增大，以强调那些影像所展示的、但从不能讲出的力量，那激活一切的精神之力。

因此，文字需要展现联系中的力量，而这是剪辑将片断联入整体时也做不到的。为此，文字一方面是物质形式，是可见事实，加入了摄影机所录下的所有可见事实的运动；另一方面，文字是发声，它让这些可见事实有了“组织”，也就是说，有了语调和节奏。然而，这
275 文字的双重性，虽然在相似的事实和运动间制造了差异，却让事实的语言这种观念产生双重问题：其一是，它用印象主义的抒情，来结合

各种事实共有的音乐，减弱了事实所讲的意义；其二是，它用人为的技巧，把事实中的物质现实，转为象征语言。在维尔托夫看来，他的创作给人一种简单的选择：或者他拍的是艺术影片，模仿了旧戏剧的“演剧”（drame joué），或者他组织了各种纪录性的事实。但不久后，就有评论家就回应道，这种选择不能成立，只是在两极之间的无尽旋回：他所拍的，或是不含艺术的事实，没有组织，或是一种人为技巧意义上的艺术，是把剪辑的“手艺”强加在事实上。而且，评论家轻而易举地认定，这两种方向，分别是对事实或对剪辑的恋物情结，它们导致一种针对新文明的特殊罪行：唯美主义，或为艺术而艺术。

从一方面讲，这种批评的声音，来自电影界维尔托夫的反面追求的代表，由戏剧编导转任苏联宣传工作的谢尔盖·爱森斯坦（Sergueï Eisenstein）。他果断起用演员扮作 1905 年的俄国罢工者和革命者，但在《罢工》（*La Grève*）片里，却用牛来拍摄屠杀场面，因为他不能真的让配戏演员遭沙皇警察枪击而死。对他的《罢工》和《战舰波将金号》的巧妙剪辑，维尔托夫一派人认为，爱森斯坦借鉴了他们的手法，肯定了他们的理论：爱森斯坦为拍摄俄国革命的问题，而不再把喜剧手法转入银幕，他需要借鉴的，正是《电影真相》所实现的电影物的各种形式：通过对独立片断的剪辑，构成独特的视觉意义；运用特写和旁白，作为动态的视觉元素。爱森斯坦的回应很简单：他根本不考虑对事实的视觉组织。他要组织的，是视觉元素组合对观众引起的情感。摄影机这个手段，并非用来实现纯然一体的理想，即“百万双眼睛合成的景象”；据他反复提起的公式，摄影机，就是“一台拖拉机，耕过某个阶级背景下的群众的精神”。[6]他对旧剧情给出的后继，不是事实的语言，而是用剪辑构成吸引力，就是说设计各种元素，直接在人心里产生影响，即过去通过再现虚构人物的行动和情感所带来 276

的影响。这不是说放弃艺术，而是对艺术理性化，靠它精确设计要引起的情感、精确设计引发情感的手段。苏联电影不需要“电影之眼”（ciné-œil），只需要“电影之拳”（ciné-poing）。但是，维尔托夫和“电影眼”派的友人，拒绝这种“艺术电影”，抛弃任何艺术的基础，即设计目的并为目的采取相应手段。从此看来，爱森斯坦所做，就是不拍“真切的事实”，而拍人造的事实，不面对目前工业的现实，而沿用往日的技巧，他写道：“要知道，情感目的的决定因素，那些极度唯美的机器……或是祖母的旧衣服，这只关系到日历。如果今天，群众最强烈的反应来自机器构成的符号和对比，那我们就拍战舰动力舱内‘心脏的跳动’，但如果在明天，演员又像过去那样戴假鼻子、抹红脸颊，那我们就去拍红脸颊和假鼻子。”[7]

所以，爱森斯坦逆转了另一种做法，在他看来，维尔托夫等人把制造印象的艺术工作斥为资产阶级俗套，就等于批评他们自己制作的是最资产阶级的艺术，就是说，艺术家用艺术来记述自身印象、转达自身情感。电影眼派去跟拍吉尔吉斯斯坦的牧民、西伯利亚的猎人，显然是有意识作对于罗伯特·弗拉哈迪（Robert Flaherty，美国纪录片导演）的电影诗作，如拍摄爱斯基摩人的《纳努克》（*Nanook*），拍摄波利尼西亚人的《摩拉湾》（*Moana*）。不过，电影眼派所做也回应了俄国独特的传统，即那些所谓的巡回画家（Ambulants）。上世纪，他
277 们带着画架和速写本，走遍国家的内陆，沿途收录人民生活。但对爱森斯坦而言，电影眼派表面上组织事实，其实是像泛神崇拜一样屈服于事物的“普遍压力”（pression cosmique）。他们想展现多面的生活，表现其中共有的动态，但只能作出唯美的剪辑。这种剪辑把所有事物合并在银幕上，但只让事物在真实生活里保留本来状态。

这就是影片反对者抛出的结论，这部影片的经济和意识形态收益，

远远无法弥补它的制作成本。影片对事实的追求，被反对者斥作纯粹的艺术摄影唯美作风："他拍下那些事物、动物和植物的世界、任何事物，但只是摆拍，只取它们最美观、最有趣、最迷人的角度。这是对各种现象的不加理性的赞美。如此，他向你们展示一个北方的人。雪地。随后这个背景里，一个黑色人影走去了某个地方，消失在无限远的诗意里……这个人和他在雪地的身影。这不该是一部虚构电影佳作里的镜头吗？"[8]这对现象的唯美的盲目追捧，受到更多批评，因为巨型的旁白让影片带上惠特曼散文诗的语调，成了"汉姆生式"（hamsunesque，Hamsun 即挪威作家汉姆生）的自然礼赞："这种种的赞叹，致以大海、草原、野兽，就像致以我们的同志，它们都有'汉姆生式'的语调，与影片所基于的那些手法发生错位……我们的问题，不是与自然处好关系，而是利用自然，用人的无比能量驾驭自然。"[9]影片的唯美错误，是一个政治错误：它想展示作为一个真实生命体的苏联，却只关注了各个人种的地理分布和生活方式，没有强调各种劳动力和各种劳动方式的经济统一。最重要的是，影片错误地突出了自古以来的自然，比如白雪覆盖的广大原野、荒凉的西伯利亚海岸、渺茫无际的冻土和草原、成群的驯鹿和水牛；影片也错误地突出了早已存在的人群：雪原猎手、游牧民族、蒙古包住民、商队马夫，还有那些吃生 278
肉的男人、蒙头纱的女人、在清真寺拜伏的男人、跳舞驱邪的萨满和巫师……那夸大的旁白怎么能说，那些用羊尸玩马球的人，* 那些伏地膜拜神灵的人，都是苏联领土的拥有者？现在，共产主义的经济现状，要靠有组织的无产阶级和其政党，通过国有企业与合作社的社会主义教育进行推广，而影片里，各种在领土上散步的活动怎么能产生平等？

---

* 指中亚牧民传统的"叼羊"比赛。——译注

共产主义不是牧养绵羊、驯鹿和猪，它的建设不能依靠过去神像的仆从。

维尔托夫认为，他的后一部片《第十一年》（*La Onzième Année*）用两种手法回应了批评：旁白一致采用小字号，只用作提供信息。同时，他不再拍北方的狗拉雪橇、无息海浪的逆光特写，转而歌颂第聂伯河大坝的大规模工程、农村的电力普及、矿场和熔炉、发电站、炼钢厂、战舰编队、集结在红场的群众。但维尔托夫的批评者很快就变了角度：他还是带着唯美的恋物情节，创作视觉的诗来赞颂机器。机器不需要欣赏，只需要利用。为此首先要做的，就是了解机器的用处。然而影片里，整体画面和细节画面的切换，机器齿轮和工人认真表情的互相叠印，根本对此毫无了解。这里的发电厂和炼钢厂的轮机，就像那些狗拉雪橇队与海鸥的盘旋。摄像机歌颂这些，仍是把它们作为物，作为不含理性的现象，作为抽象的同等运动联系起来。而要展示
279 的，不是那些机器齿轮，而是操作它们的人，那些“生动的人、新生活的真正建造者”。[10]这些有血有肉、实实在在的人，这些人的能力和问题，不久后就被官方指导意见重点宣传，来遏制那些添麻烦的先锋艺术家、把机器抽象化的赞颂者、创造了苏联劳动者无法理解的新语言的人。

实际上，另一种批评就来自这个角度。影片先是以被动的态度，对所有事物带着同样的泛神论的赞美，拍了北方雪地的雪橇竞赛、发电厂的涡轮，它也用“形式主义”的人为技巧，自行拆分影像，组成了各种运动和各型机器的奇特交响曲。自称客观的电影眼所录的事实，在呈现时已经掺入了人为技巧。批评者说，那些代表资本主义旧世界的、跳狐步舞的资产阶级，显然没有吃惊于摄影机来到他们身边的公寓。这不是电影眼所纪录的事实，而是为视觉展示的需要，专门在镜

头前演出的虚构情景。即使导演认为他恰当地组合了电影眼派所拍的纪录材料，他剪辑材料的手法，还是损害了其现实性。我们该如何理解，一名农妇带着同样的笑容，看电工在乌克兰的村里架起电线，也在反打镜头里看着红场上的政府讲话？如何理解钢琴师的手伴着跳舞者的腿和机器的杠杆？如何理解，港口吊车和一队驯鹿，还没等人想明白，就变成在剪羊毛的剪刀，变成水果箱，又变成分流而进的轮船？事实经过这样的“组织”，其实引起了怀疑，化解为剪辑“特效”（*trucs*），效果等于魔术表演的特技。当观众看到柠檬自动滚进箱里，维尔托夫提出的“或者……或者……”的法则就起了作用：“或者观众真诚地相信，在我国，果物有奇迹般的方式自己把自己包装好，不 280
用手和机器的介入；或者，观众怀疑这是特效，心想：用吊杆把一头奶牛装载到船上，这不是特效吗？那这些爱斯基摩人、塔吉克斯坦人，还有其他人，不都是乔装打扮的电影演员吗？它非此即彼：或是电影眼从真实生活里带来的一段经历，或是动画片的特效。”[11]

不仅有这些常识论者，为保护无防备的观众，借用维尔托夫的“虚构或现实”反驳他，更有曾支持他的先锋派和构成主义者，也借用这种选择，对组织事实的剪辑手法本身提出怀疑。奥西普·布里克（Osip Brik）的反对不失严谨：一件纪录性事实，是个别的事实，它发生在特定日期和特定地点，仅仅发生一次。它的再现，可以被人理解，本身是完整的。这样的例子，是导演跟随驯鹿车队所拍的镜头。但在剪辑台上，导演集合了在苏联领土各处所拍的材料，把这段驯鹿的镜头剪为片断，接入其他纪录性镜头的片断，以求形成逻辑比较、加强抒情效果。驯鹿的影像，就不是再现纪录性事实。这段影像也无法成为一种语言的抽象符号。布里克的结论，简直像是黑格尔谈象征型艺术的矛盾的段落：“相对于一只真实的驯鹿，我们所见的驯鹿，只是

一个象征性的符号（signe symbolique），带有模糊不清的传统意义。但由于这些驯鹿在片中本来没有最终用作传统符号（signe），于是它们作为驯鹿的真实本质，阻止它们转型为象征（symbole），所以总的来说，我们所见的，既不是一只驯鹿，也不是一种符号，而是一片空
281 白。”[12]维尔托夫想构成一部多镜头影片，以适于纪实报道形式，但他引起了纪录性材料和艺术影片特有的剪辑手法之间的冲突。事实在片中，变成了单纯的象征，这一点最明显的体现，就是一个滑雪人消失在无名雪地中。这样的段落，想说明旧世界的消失，却象征了影片的逃避。它不幸陷入了没有尽头的“事实的语言”，这种语言的表意，只能对事实加入更多性质相同或相反的事实。

这种批评称维尔托夫过于“象征主义”，对此，我们需要了解讨论所涉及的整体。所谓“象征”，在作为一段形象表达一个想法之前，本来是断掉的一环，是寻求补足的单个元素。所以，它所指的也适用于剪辑，即对纪录性事实分解重组而构建为一个整体，这就是批评所针对的。而电影形式与纪录材料的冲突，在于“事实性”所带来的断裂，而这种事实性，是革新者针对基于仿画影像和戏剧情节的旧艺术提出的。在批评者看来，我们可以收集和组合原材料，或者拼接平常的语言元素，还原其自身；我们也可以剪接影像或特定文字，让它们在虚构里产生意义；但我们不能剪接事实。它要改变这种状况，要逃离到漠然的“生活”之流中，就需要带有使其个别化的意义。而当我们对它拆分成语言元素，它的个别化就不复存在了。材料可以组合，语言元素可以拼接，但“事实”不可以后经组合、拼接，如此转为叙事形式。布里克和什克洛夫斯基的这种结论，仅仅来自于他们认为有必要在拍摄材料前建立整体方案，然而他们的批评所引起的，远不止于此。他们的批评，质问了电影剪辑的概念本质，怀疑它能否作为让

艺术成为生活的典型形式。这种批评提供了一个选择：或去组合原材料，或去剪辑虚构元素。电影的“语言”需要选择，是讲述事实，还是构造剧情，甚至在讲述个别生活之外，去探索加入其他剧情、采用其他手法建构剧情，比如让文字和影像互相交错。

批评者激进地指出错误、提出挑战，这显然可以解释后来一部影 282
片激进的回应，这部影片也出自维尔托夫，即《持摄影机的人》。影片为证明电影眼就是一种语言，采用了激进手法，去除了幕间旁白。当然，这种手法已经有人用过，如为卢普·皮克（Lupu Pick）、弗里德里希·穆瑙（Friedrich Murnau）撰写脚本的卡尔·迈尔（Carl Mayer）。不过，由他编剧的《最卑贱的人》（*Le Dernier des hommes*）并不难理解，剧情只是主角失去社会地位，而且被卡尔·迈尔分成几幕。维尔托夫的做法，则像沃尔特·鲁特曼的《柏林：城市交响曲》（*Berlin, symphonie d'une grande ville*），用极简之线，讲述一个城市的一天。不过，鲁特曼用一条连续的线，讲了单独一个城市的生活，它始自早上一列火车进站，终于夜晚的娱乐活动。与此相反，维尔托夫影片的城市，不再提供事实或象征的选择，使用平行剪辑，带观众从莫斯科大剧院周边来到黑海的岸边。随后，影片用顿涅茨煤田（Donbass）的矿井，将观众从一间不知在哪的理发店，带到莫斯科特维尔大街的车流中。批评者曾说，《世界的六分之一》没有显示经济和社会的统一性，只展现了地理的统一性，而《持摄影机的人》的统一性，不再来自地理区域、历史进程，只来自摄影机。这部影片，多次被维尔托夫称为一场体验。影片先是出现了一台摄影机的特写，将它作为主题。下一个镜头里，摄影机成了一个比喻，它的后面，有一个摄影师拿着三脚架走了上来，架起了另一个摄影机，这就像《第十一年》里，出现一个巨大的工人，喻示建筑工人的劳动，让那些工人变

成他脚下的蚂蚁一样小。随后，影片来到了影院，当观众入场的时候，厅里的座位像柠檬入箱的“特技”一样，自动放平。接着就是“一天”的开始，影片把镜头推近一扇窗，在窗后的，是一个入睡的女
283 人，她正是导演的妻子和影片剪辑师。她醒来、起床、晨洗，同时洒水车在把城市洗净，在这段时间里，影片交替出现了一些人躺在餐馆桌上、一个瓶子的特写、莫斯科大剧院的新希腊风（néo-grecque，新古典主义后期风格）立柱在一个售货亭后作背景、流浪汉睡在长椅上、一些婴儿床与其对照，随后对照还有，商店橱窗里一个机器玩偶用缝纫机，一个机器玩偶在骑自行车，公交车站和四轮马车，算盘和传送带，打字机键盘和电话，工厂烟囱和汽车散热器，一些汽车在路上行驶和一群鸽子在屋檐上跳来跳去，火车行进和摄影师转动机器把手对它拍摄，除此还有很多活动。这些活动里，有时戏谑地出现一张“艺术电影”海报，影片题作《一个女人的苏醒》，这个虚构的苏醒，只对照了影片自身。《世界的六分之一》的一个批评者说，其中的遗憾，是一个人在公共场所演讲，却马上就彻底消失在一架未知机器的巨型机轮中。而《持摄影机的人》里总是出现摄影机和剪辑师的剪刀，是它们不停的让日常生活的镜头消失，再随加快的旋律，把它们的片断接入任何其他活动的同等片断。摄影机拍下这些活动，就是为给它们一种新的生命，一种摄影机特别创造的生命。在影片里，各种行动的互相关联，被极度地归结为其相似性，而新世界与旧世界的斗争，被彻底地淡化，更超过了《世界的六分之一》的狐步舞片段。对片中在美容院里享受理发和手部护理的女人，有人把她看作“女个体户”（*nepwoman*，源自 *nepman*，特指苏联经商个体），认为她洗发的泡沫，对立于工人翻搅的砂浆和主妇的洗衣剂，而伐木工人研磨斧刃，也对立于理发店的人研磨剃刀。不过，这个女人的笑容，其实与卷烟

厂年轻女工的笑容没有不同。而这些动作的对立，也等于它们的相似。这组镜头里，理发师和修甲师的运动的手，首先对照了工人和主妇以 284
及一个街头擦鞋师的运动的手，然后对照了剪辑师的手。她拼凑胶片，就像理发师手拿吹风机对照了摄影师转动机器把手。这些运动，引来了一段加快的剪辑：一台缝纫机、一名女裁缝穿针引线、一个算盘、一个收银机的把手、一架轮转印刷机、一名女工用手在模具上叠好纸包装盒、一个电话局、一堆香烟的包装工序、一台电话、一张打字机键盘、一列钢琴键盘、一条香烟包装流水线、一把尖镐敲落矿脉、一匹马拉着矿车穿过矿井、一张剪辑台、一个熔炉、金属熔化、一架摄影机、一道瀑布从大坝落下、一台缆车把摄像机带到瀑布上空、多辆公交车在叠印的两重路面上反向行驶、一名警察手动切换交通信号、一个车喇叭，还有许多机器构造不知制造着什么、但被摄影师用三脚架拍下了它们的运动。

高雅的“女个体户”与民众里的劳动妇女之间的对立，像是到市政府结婚和离婚的情侣之间的对立。这种对立，也加入了普遍的舞动，它让各种活动互为同等。电影的共产主义，就是这普遍的、加快的所有运动的平等。因此，导演维尔托夫并不怕挑衅，他面对重复了上百次对他迷恋魔术特技的批评，用明显的意图，借鉴一部早期的影片，把自己的创作寓含在一组镜头里，让观众看到一群孩子为中国魔术师的戏法惊叹。他也用明显的特技镜头，让观众看到摄影师站在楼顶，然后从啤酒杯起身出现。啤酒似乎会引起问题，因为它被两名“个体户”享用。不过影片随后来到列宁俱乐部*，拍了人们平淡地对弈国际象棋和读报，紧接着又是一组奇幻镜头：一个人拿金属勺在锅盖等 285

* 苏维埃设立的基层单位，提供政治文化教育和文体活动场所。——译注

器物上敲响音乐，引来一些人欣赏，从此开始了持续25秒的35个正反打镜头，然后，勺子的舞动、钢琴师的手、踏拍子的脚、一名女观众欣喜的脸，在迭印画面上交替闪现，以此为那些观众、那些观看电影和电影所拍的人们，带来新的戏法，这一次，它的舞台是电影放映厅：三脚架来到台上，鞠躬行礼，而后摄影机自动冒出箱子，来到架上，向大家作了仪式般的致敬，示意它要去向新的视觉探索历程。

这场致意迎击了那些批评，前所未有地宣扬了电影眼的能力，以及为影片拼接图像的剪辑手法的能力，不过它显然不知，这也是一个告别仪式。关于《持摄影机的人》，维尔托夫宣称，它根本不用脚本、演员和旁白。这部影片，是他十年工作的最高点，成功地完成了一门“普遍的影像语言”实验，它以这种语言构造出一个新世界的可感肌理。1929年，影片在莫斯科上映，这时离《爵士歌手》（*Chanteur de jazz*）上映已过去一年，这部有声影片，让人们不再追求一种视觉形式的普遍语言。当然，维尔托夫懂得适应有声电影的创新，他宣称，声像结合的语言正是完成了对新语言的探索。在他的影片《热情》（*Enthousiasme*）中，苏联五年计划的口号、工人精英的吁求，都伴随影像发出声音。影片里教堂尖塔被拉倒的巨响、将宗教赞歌盖过的广播节目声，显然强调了两个世界的冲突，不再有任何《世界的六分之一》曾受诟病的纯然一体。其实，不出意料的是，最先采用录音手段的人，他们的要求是，废除落后于时代的构成主义者、超现实主义者那些“形式主义”做法，让影片能够展示真实活着的新国家建设者的处境和问题，能够给他们奋斗之余的消遣。在《第十一年》、《持摄影机的
286 人》两片上映间隙，联共召开会议，重整苏联电影巴别塔的秩序，颁布规定来指明导演的任务：“影片的形式品质和艺术品质的评价准则，就是要求电影提供‘一种千千万万的民众可以理解的形式’。”[13]有人认

为，这些导演，总是忽略大众的处境和需求，而为接近大众，他们需要将艺术和意识形态协调一致，再加入“某些体验，突出亲近感和心理活动”。[14]随着有声片的兴起，过去的“演剧”找到了得力武器，它不仅要回归，也要最终认定，它就是属于未来的社会主义建设者的艺术。

287

第十四章　存在者的悲光

1936年黑尔郡——1941年纽约

这张书桌在过去某时期，肯定是中产阶级的家具。它相当宽，特别重，表层是暗红色的贴木，纹理丰富；三个抽屉把手处，有精细镂刻的金属装饰板；它的镜子，至少有三英尺高，镶着机器刻的木框。贴木层现在有多处已经裂开，从黄软木底板上翘起来；三个抽屉的把手，几乎全都失常，不见了两个；抽屉推拉很费力气。镜面已经严重老化，蒙着灰斑，部分现出虹色，而它映照的一切，都带着稀薄的铂锌间色和深邃的悲意，让镜框产生一种久远莫测、甜柔、脆弱、可怜的美，这种美，也见于一家人在照相馆陈设里拍的锡版合影，或是快要不能播放的爵士乐唱片……这张书桌上，垫着一条旧毛巾，它有石子的纹理，材质显得太好，所以在这家里没有去作本来用途。毛巾上放着这些物品：一把黑色旧梳子，闻起来像蘑菇和腐坏的橡胶，几乎不剩一个梳齿。一个白螺壳，孔里有棕色积尘，上面有个小白扣。一个小针垫，是仿真丝的粉色材质，中间嵌了一个穿裙子的身体或是棕红发的瓷偶，她的脸部和一只手已经脱落。一个奶油色、棕暗纹的瓷兔，有三、四英寸高，瓷面泛出蓝光，有只耳朵没有安对位置：它的

背碰碎过，而碎片是搭起来的，没用胶水黏合，保持着微妙的平 288
衡。一只坐姿的雌性小斗牛犬旁边，坐着三只幼犬，它们形成等边三角形，视线与她对合：它们是小路易丝去年收到的圣诞礼物，是她除了一件物品外最珍爱的财产。一本厚重、带湿气的棕皮圣经，书页已经像雪片那么脆弱，它有冰凉、猥亵、难以言明的气味，而它就是我在这家里第一晚的发现。

这段穷举式的描述，也许让我们看得不知所然。然而，它还不是詹姆斯·艾吉书里最详尽的段落，他在《现在让我们来称颂伟人》这本书中，罗列了亚拉巴马州三户人家的木屏风、家具、物品、挂饰、衣物，而这些，就是他在 1936 年去那里探访的原因。[1]这段描述之前，艾吉详细写到一个衣箱，它的钉子失掉当初的光泽，把手变得灰绿，衬里印着大朵雏菊，里边装的都是平凡的东西：一件略有污渍的棉内衣、一条童裙、一顶小男孩的帽子、一双廉价袜子、一条用作袜带的绿布条，而箱底是一个睁着双眼的小玩偶。艾吉随后讲到书桌的一个细节，它抽屉里装满了叠好的包装纸；接着，他讲到这间屋子里的壁炉台，它的边缘装饰了剪纸做的蕾丝，而它上面摆着些家庭合影、广告日历、宗教画像和儿童图书的剪页，从鲭鱼罐头揭下的大鱼包装画，装饰在墙上；最后，艾吉讲到一个小桌抽屉内的东西：几条童裙，一顶破旧的草帽、配着格纹宽丝带、帽檐衬着织锦图案，一瓶彼得斯·罗斯博士牌的爽身粉，一只单个的儿童手套破了一个洞，一枚纽扣碎成两片，一只黑色小弯钩，一张六边形剪报，而抽屉底板的小裂缝里，
有一枚针，上面画着一只天鹅，朝向北边。这之后，艾吉来到里面的 289
卧室、厨房、格杰家的储藏室，继续列举其中物品，然后去看伍兹家的水井，发现他们把床单首尾相接用作缆绳；他还来到里基特家，看

到他们用日历画来装饰墙壁。[2]

这些细致的列举，似乎可以联系到某种文学体裁。艾吉好像用巴尔扎克描述外省资产阶级家内装饰的手法，来写穷人生活中的装饰；他也带着一种梦幻的视角，好像随时可以把看到的变成超现实主义的不对称画面：裂开的纽扣、缺损的人偶、拼接的剪报、饰有天鹅的针。不过，艾吉写这些，本来是顺应一个具体要求。他所写的，是规定体裁的新闻报道。是重点刊载新闻摄影的《财富》杂志（*Fortune*），把艾吉派到了亚拉巴马州的佃农家*。当时，他已经顺利地撰写了几篇纪实报道，篇幅长短不一，保持了完全的中立性，涉及题材有：田纳西河谷管理局的大型工业建设、驾车出行者临时住宿的小屋、萨拉托加的赛马季、斗鸡比赛、草莓和兰花种植业。与杂志所有编辑一样，艾吉作为自由撰稿人需要匿名，他只在撰文评论玛格丽特·伯克－怀特（Margaret Bourke-White）的旱灾摄影时，才作为讥讽，借机引用了几处圣经、两行济兹的《希腊古瓮颂》。这次杂志派遣他，是让他参与一组系列报道，展示美国内陆代表性的个人和家庭如何度过大萧条时期和罗斯福新政，报道题作“某某的生活和处境”（“*The Life and Circumstancess of…*”）。于是，杂志相继报道了一家伊利诺伊州农场主兼养殖户事业兴旺，一个建筑工人失业后四年里领取各种救济、做了多份零工为生，一个雇员在纽约的电话公司上班。然后艾吉要采访的，就是经济危机如何影像了某个社会群体。对于这个群体，大家都知道
290 他们的处境格外悲惨，甚至无法想象那种悲惨，因为他们远离纽约，远离工业化的美国北部生活方式，他们就是在南部棉花田里耕作的佃农。艾吉为这次报道，请友人沃克·埃文斯（Walker Evans）协助，

---

* 佃农制是美国内战后在南方普及的制度，佃农在其中不拥有土地，租用地主土地，只拥有部分收成，而且需要抵债。——译注

后者虽然仅与杂志有过一次合作，但正好在为美国农业安全局（Farm Security Administration）工作，参与了受到危机和旱灾影响的广大农村人口的大型调查。这两个朋友很快作出一个决定，赋予这次合作独特的魅力：他们各自分开工作，让文章和摄影互相独立。实际上，他们没用一张照片，向读者展示所写的书桌裂纹、瓷狗母子，也没在照片下面配什么标题。我们找不到任何艾吉的报道文章，解释摄影师在什么情况下拍了三户人家的某个人。

这里先不谈摄影部分，他们之所以让摄影和文章互相独立，是因为每个人都要表明全部。而这个“全部”，正需要理解。某种现代主义概念的捍卫者，缅怀着过去的古典美文和美术，继承了一种轻率的信条，他们崇尚的做法，是精细地甄别艺术元素，贬斥像“涵盖一切的报道”那样去做粗俗的罗列。但这个对立，本身值得怀疑，因为报道这种平常的艺术，并不是表明一切，它的“涵盖”，是指它用事实去证实人们已经看到的概念和图像。报道这种文学体裁，本来就需要作选择，因为它需要在一个极为有限的空间里，进行双重展示：一方面，报道者需要证明他到过现场，为此，他要选出一些细节，用它们的微不足道显示它们并非编造（桌上放着某件不值一提的用品）；另一方面，报道者还要选出有意义的情况。他要选出一些迹象（signes），显示悲惨的处境，把自己对此的情感传达给公众，让他们不必亲眼看到就产生同感，因为他们知道，这些迹象说明了什么问题，甚至知道应该如何解决问题，不论他们的出发点是宣传宗教信仰、推行政府改革，还是支持无产阶级革命。《财富》杂志经常刊发的这种 291
报道，是一种旧来已有的艺术，它用很少的迹象，让读者感到经历了一个世界，感到所见的这些超出想象，但仍在理解范围之内。它结合了文学和视觉艺术所建立的叙事性、描述性的表现形式，在一个平常

的体制下去呈现和阐释事实。杂志为让读者通过典型事例认识某个社会群体的生活，在采访时借用了现实主义小说中常见的手法：“在事物中”（*in medias res*）开始讲述，让读者感到一种生存状况的大概样貌，或带读者逐步进入现场，看到其中的装饰体现居住者的生活、反映他们的兴趣。于是，杂志对美国内陆典型“生活和处境”的报道，开始于雇员小威廉·查尔斯·盖姆斯（William Charles Games Jr），此时，他刚走出办公室，点着雪茄，正要去向纽约宾州车站；另一篇报道的开头，是石匠史蒂夫·哈塔勒（Steve Hatalla）的生活的转折点，他刚遭到公司解雇；还有一篇报道里，报道者驾车穿过中西部笔直的公路和平坦的旷野，来到乔治·威斯米勒（George Wissmiller）的农场。随后，报道者详细写到这家户主的妻子和孩子的性格、户主的生存哲学，并用一两段列举了这里的情况。这家伊利诺伊州农户境况优裕，家里的家具盖着布帘，钢琴上摆着几张孩子们的照片，玻璃门的橱柜里，旧课本和宗教书排在一起，还有农业年历、《大卫·科波菲尔》、《爱国童子军》（*A Boyscout Patriot*），而另外一些书，很少被这家勤劳的人翻阅。在哈塔勒家，洗衣机已经坏掉，钢琴年久失修，反映出曾有的好日子和主人从出生地匈牙利带来的音乐文化；现在家里的装饰，仅有结婚纪念照、宗教日历和窗边的三盆植物；匈牙利语的圣经，紧挨着通俗杂志《科利尔》（*Collier's*）、《画报评论》（*Pictorial Review*）和一本埃米莉·波斯特（Emily Post）的小说。这几点细节，足够证明这些存在者的独特，而借此，他们也代表了其他许多人。报道用有所保留的写法，只作几笔描述，没有采用画面，避免了让摄影
292 自说自话的俗套。而摄影图片加上了标题，证明这些独特的存在者反映了共同命运，强调他们为适应这命运所形成的生活方式。某页的三张照片，就是这样讲出了哈塔勒一家的不幸：“史蒂夫还留着一件白

衬衫、一条领带、一种笑容”，“玛丽·哈塔勒还信仰着她的上帝”，“而周日的匈牙利浸信会教堂还是会举行礼拜”。[3]报道艺术所要做的，就是不断容纳两种失度（excès），不在其中迷失：一是情况如此超常，让文字和图像不够将其传达；一是迹象如此琐屑，没有足够理由从中选出一种。

但是，艾吉描写书桌、炉台表面、农户家的橱柜，其特点就是这两种失度。他的表明全部的这种手法，完全不是基于新闻报道的逻辑，反而是想推翻报道逻辑，同时推翻某种艺术逻辑。艾吉这种做法，无疑是出于政治上的激进态度。对于他来说，为让读者感到某种状况去选出和组合一些迹象，是令人不齿的做法。通过它，一伙其实仅为盈利聚到一起的所谓的新闻人，却有了权利，去“窥视一群毫无防备的人”，去“公然展示那些生活的恶劣条件、困窘不堪、一无所有”，他们的目的，除了财政收入，只是获得“改革引导者与客观中立性的名声”，甚至利用这种名声从银行获利，或者换来“选票、工作上的好处和林肯般的政治影响”。[4]所以，艾吉和朋友决定去做“间谍”，反串这项采访任务。不过，我们不要误解他们的激进。尽管他们在书的引言里，用了《共产党宣言》最后一句*，但他们在抛开报道规范的同时，也避开了那种不用费力的危险形式，即所谓的科学理论著作、政治著作和革命著作的形式。他们也回避了一种略为严肃的、来自艺术或文学的危险，因为他们想超越艺术手法，期待能对实际问题产生一点点效果，即使为此过急的做法招来“肤浅”或“病态”的标签。[5]所以在报道里，艾吉用“肤浅”或“病态”的手法，详细列举了格杰家里的汗衫、晾衣夹、锈铁钉、布鞋的鞋眼、碎掉的扣子、单只袜子和 293

* 即“全世界的无产者，联合起来”。——译注

手套，这种做法，让这些物品不能用作任何对农民穷苦处境的报告，不能被任何社会改革家利用，不论他们是传统派、改良派，还是革命派。艾吉说，这种手法，正是仅有的“严肃”态度，这种观察态度和讲述态度，不基于任何权力，也不构成任何权力；报道者的整体意识，拒绝为意识选定方向，因而也拒绝从自身观点选出某些农户悲惨生活里的装饰，他要注意根本事实，即这些事物中的每一件，都属于一个此时此刻的、不可回避的、不可重来的存在。他“肤浅”地列举抽屉内容，只是为全面呈现一个很小的部分，这其中的元素，来自于那无尽的、不可重复的交错，它关联着许多存在的人、一个环境、许多事件和事物，而体现为这几个存在者的现实情况。对这些存在者以及他们在世界上位置的报道，如果还有一些可能，就需要报道者超越个别与普遍的意义联系，发掘元素与不可呈现的整体的象征联系，让整体在现况中透露。

报道者的整体意识，超越了科学论析和艺术，超越了想象和重复，去感受“存在者的悲光”（*cruel radiance of what is*），但仍要通过文字来表达。艾吉显然认为，事物本身就可以讲述它超出文字的失度：“如果我可以，我就不会在这写什么。我会用些照片，还有几片碎布、
294 几团棉花、几块土、几段演讲录音、几块木头和铁片、几瓶香料、几盘食物、几盘粪便。”不过，这样一本装置书物，对先进的公众而言还是会变成消费品：“书店会认为它颇有新意；评论家会抱怨说：好吧，但这还算艺术吗；而我相信你们大多数人，会像做休闲游戏一样来用它。”[6]报道的平常艺术，不能变成超现实主义的休闲游戏，所以艾吉不能从幻想出发，把书变成事物的拼接组合。当然，他也不能用摄影来弥补文字的不足之处，尽管他没有提到这一点。作者只能用文字，来讲出他为窥视而羞愧，同时他为不限于这个位置，去尽力写出每一

颗碎裂的扣子、每一处旧衣的补丁所含的完整的存在，也去证明，他们无力彻底完成这个任务。他需要用文字，不为描述而妥协，而去试着做出明知不可能的体现；他需要把句子无限拓展，形成运动，让贫苦生活中微不足道的每个细节，不再归结到总是预先指定的环境和原因，而加入不可掌控的事件之链，从而形成一个世界、一个命运。他定义了一种超越艺术的艺术，一种得到承认的谎言，让真相不至于陷入展示事物和消费事物意义的规制："很可能的是，艺术为什么优于科学和其他人类活动形式，为什么又劣于它们，都在于同一个事实：艺术接受最危险、最不可能的交易，最好地加以利用，然后艺术就更接近也更远离真相，而不像科学和科学的艺术这些事物，限于描述真相，也不像人的存在、人的创造、自然的整个状态这些事物，限于其本身就是真相。"[7]

所以，艾吉要用文字的运动，让每一个可感状态加入世界上其他状态的无尽序列，试着去讲文字不能讲出的真相。这种文字的运用，295
超出纪录的原则，它看似回应了一种已经有过的诗歌创作。艾吉在夜里来门廊沉思，在"外屋"感知光线变化、油灯和麦子的味道、松木的香气，屋里的黑暗、里屋几人的身体在"地球一年的屏息之季"[8]里静息而眠，这种写法，明显让人想到另一段夜间的思绪，即惠特曼在一首诗里，想象一个人的身体悄然漫游，弯下腰去，"睁开的双眼相对入睡人闭合的双眼"。[9]艾吉为了超越再现式描写的报道规范，让格杰家贫乏的装饰有其尊严，似乎借用了《草叶集》作者的纯然一体的诗法，让任何活动、任何物品，都变成整体生活的象征。不可否认，惠特曼影响了艾吉的诗歌般的列举，但这种影响不是决定性的。因为这位布鲁克林诗人所做的，是一项过于简化的任务，他采用第一人称、诗节形式，借用旅行的比喻，一行一行地记下途中所见：农民身靠围

栏、渔夫在大洋的捕鲸船上举着鱼叉、移民刚刚登陆曼哈顿、机械工人在某处铁路边挽起衣袖、密歇根的捕猎者在河里设陷阱、印第安女人在卖自制软皮鞋、乐团指挥打着节拍、国家总统置身一群大臣中间。[10]惠特曼直接肯定了书页和草叶的联系，也肯定了印刷厂的机器联系着任何人类活动中的工具和产品，诸如医生的药箱、打包的棉絮、装卸工的铁钩、锯木工的长锯、屠夫的砍刀、玻璃工的套件、轮转印
296 刷机、蒸汽机平衡杆。[11]这种诗法，急于寻求新的收获，没有时间真正面对那些存在中的“悲光”，而其来源，是格杰家粗制的松板上的木纹、床垫里的小虫、弯齿的餐叉、摔坏的动物瓷器；里基特家棉布袋改成的童装、孩子们被同学嘲弄、星空之夜安静得骇人、一个夏日里金属反着光。高温令人窒息，他们却要在这天按黑人工头的指令去十公里开外劳作，增加种植棉花的贫瘠收入，而这份收入已经遭到分成租佃制的削减，还有他们的遗憾，因为他们永远不可能在生活中知道有尊严的存在是什么样。艾吉要用现场让人们感到，是什么联系着这些脆弱的存在所住的不牢固的木板屋和承载着他们的地球的重量，刺眼的金属反光和他们所受的剥削，繁星遥远的光辉和其他可能的生活，轰鸣的雷声和那些投来的“标枪”的呼啸，它们飞来处，是世界的另一端，是无法追溯的过去，是这层薄弱外壳对面的未知深渊。他要在“每一个时间的、空间的、意识的交叉点”，在每一个独特的可感事件中，发现无限的力量。其中关键，不是将全部联系到全部，而是从每一个细节处，发现必然需求的沉重负担如何压迫这些存在的人，发现他们用什么艺术来对此回应。关键是，让列举的每个元素，找回它存在者的尊严：这是对一种状况的重压的回应，是一种生活和行动的艺术，也是一处双重伤口的创疤，它伤于必然需求控制下的痛苦，也伤于能作的回应永远不及所受的重压。

把每个事物，看作一件物品和一处伤疤：在这个方案下，艾吉的描述同时让人感到悲惨之中的美，以及无法感受这种美所致的悲惨。他描述隔板墙和旧衣服，强调了前者。然而，连这两种住所内很平常的美，都在格杰家无处可见。对于艾吉，这种一无所有，不会产生那 297
些现代建筑家所欣赏的“可住机器”的实用美。让隔板和木梁产生美的，其实是三种元素特有的审美调和：人的居住需求、自然提供的材料，以及两者偶然的结合。那些木梁的表面，同时有美的三种特质，它们互相照映：“……其一，是它的流线，消去了纹理本来的强度，让纹理趋于无限、富有神采、每一英寸都不同，这是出自不知何谓错误的大自然的绚丽才能；其二，是弧形的横断纹紧密相邻，每英尺有十多条，这些是环形齿纹原始的呼吸和进食所留的暗痕（这块木料几乎根本没有刨平）；其三，是时光赋予木料的色调和材质，让它有时像骨骼，有时像绸缎，有时像平滑但未抛光的纯银。”[12]艾吉在此发现了典型的审美上的美，尽管其中也有一处功能缺陷，这种美，是不可预见的变形，结合了存在的偶然，和植物生长、气候条件、生活所需的偶然。当然，这种美的形式，引起某些人“从经济能力和人性角度的鄙夷”，但这种遭受鄙夷的美，比起这种鄙夷本身，也是现实的一个部分。[13]艾吉发现，即使在必然需求之中，也有艺术与偶然的结合，所以他描述了几件连体工装，经过长久穿着、汗浸、日晒、洗涤，变成了“几个王国，充满极佳的柔和、奇妙的垂坠、丝绒般的光泽变幻，对这些，连羊皮和丝绸也望而莫及”；它们渐变的蓝，只有某些难得的蓝天和塞尚画中的蓝调才能与之相比。[14]这时间的创造，还加入了修补的艺术，产生一种改变，对此，艾吉在书里写下了最抒情的一段：“这种布料，像雪那样容易开裂，加了缝线与补丁：这些开裂后， 298
又加上缝线和布丁，又会开裂，所以有多层的缝线和布丁，加上原来

的缝线和布丁，这些之上再加，终于，这件衬衣的肩部，实际已经不剩原来的布料，而他，乔治·格杰，我记得这个人，和几百个他这样的人，在工作时，有力的肩头都是这种布料，它复杂而脆弱，也深刻地崇敬着太阳的统治，就像一个托尔特克王子身穿的羽毛披风。"[15]

艾吉正是关注每件物品表面的每个部分、每个可感事件的属性，从中发现艺术与偶然的结合，将穷人的旧衣、穿衣的身体、补衣的手，提升到太阳和星辰的高度。艾吉所赞赏的，并不是这些手艺活体现了穷人的制作艺术，尽管人们经常太轻易地这样想。关键是，这些手艺活可以让人发现一种生活的艺术：它完全不是让一个生命去适应周围环境，而让一个存在用这种方式上升到他命运的高度。不过，命运也因此显得更加无情。因为这种美要被感到，需要有人意外来到这里，而这个观察者来自别处，他的心中和眼中，记着许多艺术和偶然的联合所产生的景象和书页。这件补丁累累的工装，很容易让我们想到普鲁斯特写满文字的手稿形成的"纸艺"（paperolles）。艾吉所借鉴的，比起超现实主义，更是普鲁斯特；他正是用后者的诗法，展开一件用品、一块衣料的琐碎细节所集结的世界某时刻内的真理。托尔特克王子的羽衣，既像是普鲁斯特手稿的"纸艺"那样繁复，也像是他所写的牛肉冻那样有难以计数的小片。艾吉写到夜里的外屋和门廊，与其
299 像是惠特曼所想的夜间漫游，更像是《追忆》叙述者度过的无眠之夜和悠长苏醒。对此最具代表性的段落，是艾吉《在门廊上》一章里的第二段思考，其中的诗法正是适于当时的环境：作者感到快乐，因为在身体和精神当中掌握了一个真理，而这个真理，或说这个对完整性的幻觉，可以来自任何偶然事实："……光线被遮断、照在房子正面，路上有车开过；烟囱里冒出的烟纠缠起来；火车带着渐强的笛音穿行在黑夜……一些气味，来自烫焦的衣服，来自汽车的尾气，来自一个

少女……”[16]艾吉在农户家的静夜里这一幕，不难让我们想起，《在斯万家那边》开始几页里叙述者在失眠中听到火车汽笛声，还有他曾在床上闻到汽油味而欣喜，却不知阿尔贝蒂娜正在这时坐车离开。书中透露的“整体”气息，正是这种集结：世界一分钟内的完整性，集结了所有的时间和空间内的这些联系，引起任一个生命的晕眩。在普鲁斯特、乔伊斯、伍尔芙的时代，文学正是凭借这任一刻内无穷尽的整体性，反对报道艺术里选出某些有意义细节的手法。

然而，两种相似的诗法，带出了同样无情的命运。《追忆》叙述者的错误，最后成了他的真理。随着阿尔贝蒂娜的消失、爱情妄想的破灭，叙述者发现，他终于可以从一道汽油味、一条餐巾的皱痕、一声餐叉的碰击，展开真正生活的可感肌理，即文学。这就是说，文学的建立，让那些人物不公平地牺牲生命。对这收益和损失的考量，已经很艰难，但还能更痛苦，它涉及到这个逗留五周时间的采访者，和他在格杰、伍兹、里基特三家的木板墙和连体工装里发现的美。因为，在这些人身边无处不见的美、他们的姿态所产生的、他们的生活装饰所具有的美，只会对亲眼来看的人而展现。但对于他们自己而言，他们用偶然来回应偶然的艺术，只是对必然需求的必然应对。他们以自 300
身的习惯和教育，根本不会动用理性“在需要和利用之外去，寻找任何其他词汇来考虑事情”。[17]他们丧失了审美力量和人的尊严所共有的核心：“能够去经受、甚至略微经受，在每个时刻涌现给每个意识的、几近毁灭性的美、茫然、黑暗、恐慌；面对这些，能够去接受，或能够去尽力保卫自己，或能够去敢于尽力协助他人。)”[18]他们失去了这些，而只知道他人的美的影子，也就是他们张贴在墙上、炉台上的那些幸运者的生活画：里基特家墙上装饰的挂历美人，其中有：雪景和猎鹿场景，印第安少女在月光下划船，金发美女穿着鲜艳的长裙、笑

容满面、仰坐在秋千椅上，粉皮肤、蓝眼睛的婴儿躺在彩云背景里；丰饶的田野、远处开动着拖拉机，穿骑装的少女温柔地抚着马头，全速前进的火车头，年轻伴侣赞叹棕色和锦纹沙发；诸如此类，奢华、祥和与艳情的画，还有上百张，让我们不禁怀疑，艾吉采访时是否真的把它们一一看过、记下，还是在其中加入了其他画像，借自别的书：传教书里画的纪念饰物、花边、书页的蓝边，瓷盘绘画中表现的王室情妇的生活，画在农场墙上的智慧女神弥涅耳瓦，还有其他几幅画，而这些画，封印了少女艾玛·鲁奥的命运，她就说后来的包法利夫人。如果说，埃文斯也借鉴了福楼拜，明显沿用艺术家非人化的观念，像上帝在创造时将自己在作品中隐没不见，那么，艾吉则是隐秘地借用
301 了福楼拜的技艺，用几幅画像，制造渴望的湍流和彻底的失落：饰画瓷盘让读书少女产生了幻想，而已婚妇人的日常餐盘，似乎给她送上了全部存在的愁苦。

因此，那些用来欣赏他人之美的画，也是一种痛苦的伤痕。它的体现就是那些碰碎的瓷偶，它们的小主人，无疑会被艾吉看成黑尔县的艾玛姑娘，她就是小路易丝·格杰，真名为露西尔·伯勒斯，她当时十岁，喜欢学习，想当小学教师，她会跟这个采访者一起看星星，问他关于那县界之外的未知世界的问题。对着她枯燥乏味的课本，艾吉感到愤慨，因为某类人本来拥有潜质，却被剥夺了所有的可能性，当然，艾吉没有料到在他身后许久发生的事：1971 年的一天，露西尔和路易丝像艾玛一样，服下了砒霜。这不是因为她少时的美梦被现实打碎，而是因为她在长成少女之前，已经被夺去了做这种梦的可能。[19]

在这个悲惨的结局之前，艾吉的报道先经历了一番曲折，这都因为他有必要用不断铺陈的诗法，把那些最卑微的生命提升到他们命运的高度。他的文章，注定要不合格式，不能纳入美国内陆典型“生活

和处境”的栏目框架。于是，他把这篇不能刊载的文章，增写为一本书的形式，并且推翻了纪实报道书类所有特点：一页突兀的目录后紧接着就是“第二卷”，年表被打乱，有些句子没有结尾，有时直接变成一串并列的词，主观想象掺杂着对农户的家具和生活状况的描述，书的进程中经常有段落自问书的可能性，完全无关本书主题的元素加 302
插其中，摄影部分放在最前面，没有相关介绍、标题和评论，书中宣告结尾之后还有段落出现……这本不可能的书，终于在五年后由一家纽约出版社出版。书没有引起任何反响。这个挫折，可以找到多个原因，首先是二战已经开始，美国参战，转移了人们的注意力，也用这种方式解决了失业和贫困问题。而且，惨淡的几年已经过去，让人们不再关心内陆贫民的命运。不过，人们对问题的关注，最后引来了一些报道和艺术介入，可以令作者欣慰。在艾吉不停写作、用无关话题扩充报道文章时，有一个南方的作家和一个摄影师，名气超过他和埃文斯的厄斯金·考德威尔（Erskine Caldwell）和玛格丽特·伯克-怀特，出版了摄影集《你见过他们的脸》（*You Have Seen Their Faces*）。这本书让读者见到：傲慢的地主，黑人儿童衣服破旧，白人孩子长不齐的牙像兽齿，黑人老妇弯腰吃着玉米面包、背景是贴满报纸的墙、瓶装的羽毛和明星照片，一对伴侣站在家外门廊上、一面墙被洪水冲毁，一个母亲带着几个女儿被赶出门流落街头，两个老妪在家边、眼神浑浊、皱纹很深、身体枯干，一个带着刺青痕的男人和一个带着痛苦的视线的女人似乎凝聚了这些南方贫苦农民的悲惨。在拍照时，作家听他们讲话，而摄影师用遥控装置，等待恰好的时机，趁他们不备时拍摄，以求拍到他们最生动的表现。这两位创作者，不像艾吉为《财富》写稿时历经困难，而是在社会观察中加入他们的主观想象，为每张照片配上标题，表达他们自身所设想的被拍者感受：“狗要打

才听话。他们说黑人是一样的”，“弟弟从十一年前开始渐渐枯瘦”，“有时候没什么可做，只有坐着”，“我一生都在尽我全力，但最后换
303 不来什么”，“一个人种了几乎一辈子棉花，就知道不能期待那么多”。[20]

也在这时，约翰·斯坦贝克的《愤怒的葡萄》出版，很快被约翰·福特拍成电影，塑造了一群农民俄州佬（*Okie*）的经典形象，他们因棉田遭受旱灾而出走，来到加利福尼亚州橘子园劳动，受尽园主的残酷剥削。至此，罗斯福新政时期的文化来到顶点，但后来人们知道，这也是它的谢幕。詹姆斯·艾吉在这期间，一直做局外人，比如他在书的附录里，不加评论地照搬了伯克－怀特一篇写给《纽约时报》、赞美“生活之悦”的文章。艾吉只作了暗中讽刺，但他有次明确表示愤怒，因为他看到某个美国农业安全局的摄影师，在一本电影杂志里赞颂福特的影片是“优美而动人的现实纪录”：“我认为《愤怒的葡萄》里的不现实之处，绝不少于《乱世佳人》，而且要有害得多，因为它更接近人的生存、痛苦、尊严的核心，对这些都更冒犯，也因为它如此成功地伪装成‘现实’，甚至骗过了它的创造者。”[21]

所以，罗斯福新政期的一些代表作家、摄影师、导演，以贫民的苦难和宏伟，作出了令人震撼的表现，而艾吉写了惠特曼加普鲁斯特式、或惠特曼加福楼拜式的不可能之诗，只有用这特有的不可能性作为纪念，但这些不是问题的关键。在艾吉所处的激进知识分子和艺术
304 家的环境中，这种文化逐渐失去了声势，所以在整个政治和审美传统的改变之下，艾吉的失度脱离了规范。《现在让我们来称颂伟人》一书中最脱离主题的段落之一，是艾吉以辛辣的讽刺回应一次 1939 年的问卷调查，调查主题是“向今天的美国作家提出几个问题”，而发起者是最具影响力的政治和文化极左派组织之一、《党派评论》杂志

(*Partisan Review*)。《评论》问道：现存经济体系中，职业作家文学创作有没有位置？在广告和宣传的压力之下，严肃的批评是否可能？1930年代以来美国文学的趋势应作何评价？它不加批判地扎根于美国文化的各种特定元素，能否赢得人们的同感？有哪种传统值得采纳？例如，亨利·詹姆斯的文学遗产，是否比惠特曼更适于未来的美国文学？[22]看过这些问题，我们能感到一种欲念，即马克思主义先锋派想要摆脱惠特曼式的介入文化，不再像受此文化推动的画家、摄影家、作家那样，亲身穿过城市贫民区、去往国家内陆，歌颂人们的劳动，记录社会苦难的证据，拍下农户家墙上装饰的挂历图画。我们能感到一种欲求（volonté），在反对这些并重申马克思主义在资本主义分析和艺术分析上毫不妥协的双重严谨性。

这种趋势，马上有了一篇明确的宣言，即《评论》下一期刊登的一篇引起强烈反响的文章：克莱门特·格林伯格的“先锋与媚俗”(Clement Greenberg, “Avant-garde et Kitsch ”)。这篇文章，直接切入资本主义和文化的关系这个整体框架。它说，宗教、文化、风格传统中的各种形式，曾联系着艺术家和公众，而自从这些形式被资本主义摧毁后，艺术被迫作出让步；艺术的蓬勃发展之路，只能是将重点从共 305
有经验的内容，转移到艺术实践手段，以便将艺术所用的媒介，变成艺术或文学的本来主题。这个趋势的典型表现，就是抽象绘画，对此，一名德国出身的画家、汉斯·霍夫曼（Hans Hoffman），在课程和讲座中探讨了抽象绘画的意义；在斯蒂格里茨时期，抽象绘画已有了貌合神离的开端，它准备再次传入美国，而随纽约现代艺术博物馆（MoMA）的开幕，这次它必将成功。不过，格林伯格说，这种先锋艺术，还需要得到社会精英的支持，让它有资源维持自身，毕竟它不再受到公众自然的追随。这还因为，现在有资本主义的第二种影响，威胁到

资本主义第一种影响为它限定的自治：一种“后卫”（arrière-garde）的艺术，“对这种事物，德国人起了最妙的名字，媚俗：这是一种大众化、商业化的艺术和文学，包括艳俗的石版画、杂志封面、插图、广告画、虚假和低俗的文学、漫画、街头音乐、踢踏舞、好莱坞电影，如此等等”。[23]某种意义上，这种艺术，也就是那种挂历艺术，被格林伯格看作高雅文化的弃物，它作为贫穷农民家的墙上装饰，让这些人无法认识到，他们应该有怎样的艺术、怎样表达自身的尊严，并且用什么方式对抗世界和历史的暴力压迫，于是，他们只能修整木板、缝补工装，或把某些廉价的物品摆在毛巾上或者纸质的花边上。艾吉用很长时间，写下报道，扩写为书，都是为逆转穷人艺术和精英文化的关系，重新看待精英送到穷人之地的弃物。他在这本不可能的书里不断铺陈，揭示穷人的艺术和人们的忽视，但他的所为，在格林伯格的理论中被看成故步自封、无所价值，因为后边这位抢眼的《评论》作家，已经为政治和文化的先锋派指定了地位和作用。他说，我们不能
306 再迷恋穷人生活中的艺术。因为这种艺术，就是威胁艺术的病症根源：穷人拥有了文化上的能力与渴求，但过去他们与这些无关：“媚俗，是工业革命的产品。革命实现了西欧和美国大众的城市化，完成了所谓的全面扫盲。而这之前，严肃文化不同于民间文化，它的唯一市场，只在某些人中，他们不仅能够读写，还拥有闲暇和舒适，而这些和教养从来都是联系在一起的……在城市定居的农民、无产阶级、小资产阶级，他们学习读写是为了效用，并没有赢得闲暇和舒适，从而不能享受城市的传统文化……而且他们发现了一种无聊的新能力，这些新的城市大众，向社会形成压力，对社会要求一种适于他们自身消费的文化。”[24]

病症源头一旦暴露，该做的也随之明确。在格林伯格看来，人们

必须清除艺术和文化的未来本身所面临的威胁：这当然包括资本主义，但还有那最具危害的资本主义体现：农家子女学会读写，就沉溺于追求漂亮玩物、用艺术来装饰生活。如果人们还想迎来社会主义，拯救文化，那么，那些了解资本主义法则的知识分子和艺术家，就必须先去努力加固界线，将严肃艺术——专注于特有材料和手法——与大众消遣和家庭装饰区分开来。时代不再需要艺术家和作家亲身去往民众和“大众文化”之中，不再需要某些艺术形式，来传达工业社会的节拍、劳动的伟业、受压迫者的斗争、城市经验的新形式和这种经验向社会各个阶层的扩散。格林伯格和他周围的“严肃”马克思主义知识分子、艺术家们，想要翻开新的一页，告别某个旧美国，它曾属于罗斯福新政期的巡访和介入艺术，从更深的意义上，它曾属于惠特曼式 307
的文化民主思想。而那些理论家宣称已终结的，从广义上讲，就是历史上的现代主义，这种观念，来自一种新艺术，它同步于普遍生命的所有搏动：这种艺术，既可以联合工业、社会、城市生活的加快节拍，也可以让它无尽的回响发生在日常生活里最寻常的瞬间。讽刺的是，那种欲求，想与此告别，它后来得人命名，而这名称正属于它要消灭的东西。它被叫作现代主义。

注 释

序言

1. Jacques Rancière, *Courts voyages au pays du peuple*, Paris, Le Seuil, 1990.

第一章

1. Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, tr. fr. D. Tassel, Paris, Le Livre de Poche, 2005, p. 527—528（翻译修改）。

2. Francis Haskell et Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen* : 1500—1900, tr. fr. F. Lissarague, Paris, Hachette, 1988.

3. Pierre-Jean Marktete, Abecedario, cité par Thomas Kirchner, *L'Expression des passions: Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mayence, P. von Zaubern, 1991, p. 137. L'artiste visé par Marktete est Coypel. 温克尔曼也批评过太过夸张的表现手法，说那简直像过去直接把脸谱套在脸上，只为让最后一排观众看清（*Histoire de l'art dans l'Antiquité*,

op. cit., p. 278)。

4. 这条评奖准则引自 Th. Kirchner, *L'Expression des passions...*, *op. cit.*, p. 199。

5. Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, 1754, rééd. Paris, Desjonquères, 2004.

6. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Stuttgart/Lyon, Aimé Delaroche, 1760, p. 122.

7. L. de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne...*, *op. cit.*, p. 234.

8. J. J. Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 276.

9. William Hazlitt, *Flaxman's Lectures on Sculpture* (*Collected Works*, vol. 16, p. 353), cité par Alex Potts, « The Impossible Ideal : Romantic Concepts of the Parthenon Sculptures in early nineteenth century Britain and Germany », dans A. Hemingway et W. Vaughan (éds), *Art in Bourgeois Society* 1790—1850, Cambridge University Press, 1998, p. 113 (作者翻译成法文)。

10. Rudolf Laban, *La Danse moderne éducative*, tr. fr. J. Challet-Hass et J. Challet, Bruxelles, Complexe, 2003, p. 22.

11. Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, Firmin Delaulne, 1719, p. III.

12. 指此著作：Alain Schnapp, *La Conquête du passé : aux origines de l'archéologie*, Paris, Carré, 1993。

13. Charles Nisard (éd.), *Correspondance inédite du comte de Caylus avec le Père Paciaudi, théatin* (1757—1765), Paris, Firmin-Didot, 1877, p. 9.

14. Comte de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes*, *étrusques*, *grec-*

ques et romaines, Paris, Desaint et Saillant, 1752, p. 3.

15. J. J. Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 611.

16. Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, dans *Œuvres complètes*, t. V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 114.

第二章

1. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, t. I, tr. fr. J. -P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier, 1995. p. 228-229（作者翻译成法文）。

2. 18 世纪的几本词典中，共提到三位西班牙画家：委拉斯开兹（Vélasquez）、穆里罗以及里贝拉（Ribera），但没有一处提及西班牙的画派。详见 Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge, Harvard University Press, 1972。

3. Maria de los Santos Garcia Felguera, *La Fortuna de Murillo : 1682—1900*, Séville, Diputación provincial de Sevilla, 1989, p. 48.

4. *Le Moniteur universel*, 3 vendémiaire an III, réimp. de 1842, vol. XXII, p. 26—27.

5. 《通知：自意大利伦巴第搜集的大部分画作，经法兰西政府专员督察决定，在共和六年雨月 18 日至牧月 30 日期间，每旬第八、第九、第十的三天不得展示于馆内大型展厅》，科学艺术印局（Imprimerie des Sciences et des Arts）1798 年印行，第 2 页。

6. *Berlinische Nachrichten*, 26 octobre 1815, cité par Bénédicte Savoy, « Conquêtes et consécrations », dans Roberta Panzanelli et Monica Preti-Hamard (dir.), *La Circulation des Œuvres d'art, 1789—1848*, Presses uni-

versitaires de Rennes, 2007, p. 85.

7. Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, Yale University Press, 1988, p. 130（作者翻译成法文）。

8.《国家艺术博物馆学院的报告》（*Rapport du Conservatoire du Muséum national des arts*），作于 1794 年 5 月 26 日，报告提出人瓦隆（Varon），为学院成员之一，任职于民众教导委员会。引自 Yveline Cantarel-Besson 编，*La Naissance du musée du Louvre*: *la politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux* [*procès-verbaux des séances du Conservatoire du Muséum national des arts*], t. II, Paris, RMN, 1981, p. 228.

9. Pierre Chaussard, dans*La Décade philosophique*, an VIII, premier trimestre, p. 212, cité par H. Van der Tuin, *Les Vieux Peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France de la première moitié du XIX*[e] *siècle*, Paris, Vrin, 1948, p. 58.

10.《瓦隆报告》，引自 Y. Cantarel-Besson (éd.), *La Naissance du musée du Louvre...*, *op. cit.*, p. 228。

11. P. Chaussard, *Sur le tableau des Sabines par David*, Paris, C. Pougens, 1800, p. 17.

12.《瓦隆报告》，引自 Y. Cantarel-Besson (éd.), *La Naissance du musée du Louvre*…, t. II, *op. cit.*, p. 228.

13. Andrew McClellan, *Inventing the Louvre*: *Art*, *Politics*, *and the Origins of the Modern Museum in Eighteen Century Paris*, Cambridge University Press, 1994, p. 110—111（作者翻译成法文）。

14. Charles Lenormant, *Les Artistes contemporains. Salon de* 1833, t. II, Paris, A. Mesnier, 1833, p. 116—117. 这位作者谈起德康（De-

camps）的一幅画时提到，正是市场带来的“热切关注”才让更多人注意到梅特苏（Metsu）和米利斯（Mieris）的画，而在以前，人们只把这类历史画看成不朽的作品，态度过于冷淡。

15. Théophile Thoré, « Rubens en Flandre », *L'Artiste*, 4[e] série, 1845—1846, t. V, p. 218 *sq.*, cité dans H. Van der Tuin, *Les Vieux Peintres des Pays-Bas*, *op. cit.*, p. 34.

16. *Le Globe*, 17 septembre 1824, cité dans *Ibid.*, p. 61.

17. Th. Thoré, *Musée d'Anvers*, Bruxelles, C. Muquardt, 1862, p. 34—35.

18. 关于什纳瓦的创作计划，戈蒂耶写有七篇文章，刊登于 1848 年 11 月 5 日至 11 日的 *La presse*，并收入他的文集 *L'Art moderne*, Paris, M. Lévy Frères, 1856, p. 1—94。

19. G. W. F. Hegel, *Cours d'esthétique*, t. I, *op. cit.*, p. 218.

20. *Id.*, *Cours d'esthétique*, t. II, tr. fr. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier, 1996, p. 214.

第三章

1. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 775.

2. 当时的一段评论：“这个人 18 岁就心机重重，他接受教育却被迫中断，他不了解社会却在这个环境中混的风生水起，他上来就对女性示好却只是以此为荣，他没有别的幸福而只寻求自尊的满足，这个他后来竟变的多愁善感，痴迷爱情，为随便谁的感情所动，这怎能令人信服？所以说，它后边等于成了另一本书，另一种风格。”这段话出自 *Gazette littéraire*, 2 décembre 1830, dans V. del Litto (éd.), *Stendhal*

sous l'Œil de la presse contemporaine, 1817—1843, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 583。

3. Erich Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, tr. fr. C. Heym, Paris, Gallimard, 1968, p. 459.

4. 当时的一段评论："新的文明就像沙漠中的仙人掌，在一夜间蓬勃长成。在以前，作家们的艺术想像，都是基于权贵式的傲慢、对财富的追求、自尊心的挫折，它要么受到耶稣会的抑制，要么受到公理会官僚的过分管辖，而到现在这个时代，他们的人物原型没有了位置，他们的画架被一下推翻，他们的笔触写不清七月的混乱，这样的作家还怎能唤起人们的情感?"这段话出自 *Le Figaro*, 20 décembre 1830, cité dans V. del Litto (éd.), *Stendhal sous l'Œil de la presse contemporaine*, 1817—1843, *op. cit.* , p. 585。

5. Jean-Jacques Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire*, *Cinquième promenade*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 1041.

6. 同上书, p. 1042。

7. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. I, *op. cit.* , p. 599.

8. Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine*, t. X, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 65.

9. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 488.

10. Victor Hugo, préface de*Marie Tudor*, dans *Théâtre complet*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 414.

11. H. de Balzac, préface de *Ferragus*, *chef des Dévorants*, dans *La Comédie humaine*, t. V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 792.

12. 同上，loc. cit。

13. Cf. Guy de Maupassant, *Promenade*, dans *Contes et nouvelles*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 127—132, et *Mademoiselle Perle*, dans *Ibid.*, p. 669—684.

14. Anton Pavlovitch Tchekhov, *Récit de Madame X et Dormir*, dans Gérard Conio (éd.), *Le Violon de Rothschild et autres nouvelles*, tr. fr. A. Markowicz, Aix-en-Provence, Alinéa, 1986, p. 145—151 et 49—56.

第四章

1. 踩木桩游戏，原文“*logrolling*”，本来是指一种游戏：两人站在水面漂浮的木桩上，谁先晃倒对方为赢，后来这个词被引申为政客的互相追捧。这里的意思应为引申义，但参考著者翻译这段时提到的译法，为不影响这个词当时的比喻色彩，译为本意更佳。

2. Ralph Waldo Emerson, « *The Poet* », dans Joseph Slater Alfred R. Ferguson et Jean Ferguson Carr (éds), *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, vol. 3, *Essays*, *Second series*, Harvard University Press, 1983, p. 21—22. 中译依据：*Essays by Ralph Waldo Emerson*, Pennsylvania State University Press, 2001, 第 207—208 页（以下若无注明，本章对于英文文本由作者翻译）。

3. *Id.*, « *The American Scholar* », dans Alfred R. Ferguson (éd.), *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, vol. 1, *Essays*, *First Series*,

introduction et notes de Robert E. Spiller, Harvard University Press, 1971, p. 67.

4. 同上书，p. 69。

5. I. R. W. Emerson, « The Poet », dans *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, vol. 3, *op. cit.*, p. 12—13.

6. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, tr. fr. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1979, §42, p. 133.

7. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Système de l, idéalisme transcendantal*, présenté et traduit par Chrisitian Dubois, Paris, Vrin, 1978, p. 259（法文译文稍有修改）。我们知道，谢林这部著作，对德国浪漫主义文学运动家们有过重要影响，比如大施莱格尔（August Schlegel）的《艺术和文学讲义》（*Leçons sur l'art et la littérature*）就明显体现出这一点，参见 Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Le Seuil, 1978。

8. R. W. Emerson, « The Poet », dans *The Collected Works...*, vol. 3, *op. cit.*, p. 23.

9. 同上书，p. 15。

10. *Id.*, « The American Scholar », dans *The Collected Works...*, vol. 1, *op. cit.*, p. 68.

11. 同上，第 67 页。

12. *Id.*, « The Poet », dans *The Collected Works...*, vol. 3, *op. cit.*, p. 10.

13. Cf. Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*, tr. fr. M. Berrée, Paris, José Corti, 2008. 参见卡莱尔《旧衣新裁》。第三册有几章明显提到了他的符号理论：第三章 "Symboles" 第七章 "Fibres organiques" 第十章

"La secte des dandys"。还要注意，这些文章以报章的形式在英国发表之后，正是爱默生首次将其编辑成书并作了序言。

14. R. W. Emerson, « The Poet », dans *The Collected Works...*, vol. 3, *op. cit.*, p. 13.

15. 同上书，p. 4—7。

16. 同上书，p. 4。

17. 同上书，p. 15。

18. Stéphane Mallarmé, « L'action restreinte », *Divagations*, dans Bertrand Marchal (éd.), *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 215.

19. *Id.*, « Crise de vers », *Divagations*, dans *Ibid.*, p. 210.

20. Jules Huret, « Conversation avec M. Maurice Maeterlinck », *Le Figaro*, 17 mai 1893.

21. R. W. Emerson, « The Poet », dans *The Collected Works*…, vol. 3, *op. cit.*, p. 3—4.

22. R. W. Emerson, lettre à Walt Whitman du 21 juillet 1855, dans Joel Myerson (éd.), *The Selected Letters of Ralph Waldo Emerson*, Columbia University Press, 1997, p. 383.

23. 援引《基督教观察》(*Christian Examiner*) 1856 年 6 月所刊一篇匿名书评，载于 Graham Clarke (éd.), *Walt Whitman, Critical Assessments*, vol. 2, Mountfield, Helm Information, 1995, p. 39。

24. Walt Whitman, *Feuilles d'herbe* (1855), édition bilingue, tr. fr. É. Athenot, Paris, José Corti, 2008, p. 189—191.

25. R. W. Emerson, « The Poet », dans *The Collected Works...*, vol. 3, *op. cit.*, p. 11.

26. *Ibid.*, *loc. cit.*《草叶集》出版后，惠特曼也写过一篇文章总结了铺陈名称的理论，见 *The American Primer*, Horace Traubel (éd.), Duluth, Holy Cow! Press, 1987.

27. R. W. Emerson, « The Poet », dans *The Collected Works...*, vol. 3, *op. cit.*, p. 11.

28. Walt Whitman, *Feuilles d'herbe*, *op. cit.*, p. 51.

29. R. W. Emerson, « *Self-reliance* », dans Joseph Slater, Alfred R. Ferguson et Jean Ferguson Carr (éds), *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, vol. 2, *Essays*, *First series*, Harvard University Press, 1979, p. 41.

30. 同上书，p. 35。

31. 惠特曼诗稿，引自 Francis Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford University Press, 1968, p. 555。

32. R. W. Emerson, « *The American Scholar* », dans *The Collected Works*…, vol. 1, *op. cit.*, p. 68.

33. Walt Whitman, *Feuilles d'herbe*, *op. cit.*, p. 51.

34. G. Clarke (éd.), *Walt Whitman*, *Critical Assessments*, vol. 2, *op. cit.*, p. 15.

35. Charles Eliot Norton, « *Whitman's "Leaves of Grass"* », *Putnam's Monthly*, septembre 1855, dans *Ibid.*, p. 6.

36. Walt Whitman, *Feuilles d'herbe*, *op. cit.*, p. 109.

37. 相关记述详见 Stephen Stepanchev, « *Whitman in Russia* », dans Allen Gay Wilson (éd.), *Walt Whitman abroad*, Syracuse University Press, 1995, p. 150 et 152。

第五章

1. *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon Lees*, préface de Théodore de Banville, Paris, 1879. 序言后经修订，载于 Th. de Banville, *Critique littéraire, artistique et musicale chose*, t. II, choix de texte, introd. et notes par Peter J. Edwards et Peter S. Hambly, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 429—436。

2. Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, dans *Œuvres complètes*, t. X, Paris,

3. Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, Paris, Charpentier, 1879, et Jean Richepin, *Braves gens*, Paris, M. Dreyfus, 1886.

4. 剧目依次为《肉加面粉》《魔鬼奇技》《黑礼服晚会》《乡村卫生员》《小丑木匠》《哆咪嗦哆》，关于以上剧目或《汉隆-李斯兄弟生平及默剧》一书，参见 Ernest Coquelin, *La Vie humoristique*, Paris, P. Ollendorf, 1883, p. 197—227, et John H. Towsen, *Clowns*, New York, E. P. Dutton, 1976。

5. Alain Porte (éd.), *François Delsarte : une anthologie*, Paris, IPMC, 1992.

6. *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon Lees*, *op. cit.*, p. 9.

7. 同上书，p. 11。

8. 同上书，p. 12—13。

9. Th. de Banville, *Mes souvenirs*, Paris, Charpentier, 1882, p. 216.

10. Théophile Gautier, « Shakespeare aux Funambules », *Revue de Paris*, septembre 1842, p. 61.

11. Jules Janin, *Deburau. Histoire du théâtre à quatre sous*, Paris, Cer-

cle de Bibliophiles, 1881, p. 77.

12. « Ma Mère l'Oie ou Arlequin et l'Œuf d'or », dans *ibid.*, p. 131—153.

13. Th. de Banville, *L'Âme de Paris*, Paris, Charpentier, 1890, p. 17.

14. Th. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, t. IV, Paris, Heizel, 1859, p. 320—321.

15. Johan Jacob Engel, *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, Genève, Slatkine, 1979, p. 41—42.

16. Th. Gautier, « Shakespeare aux Funambules », *Revue de Paris*, septembre 1842, p. 60—69.

17. Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, dans *Romans, contes et nouvelles*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 406—408.

18. *Id.*, *La Presse*, 26 juillet 1847, et *Moniteur Universel*, 2—3 novembre 1856.

19. Champfleury, *Souvenirs des Funambules*, Paris, Michel Lévy, 1859, p. 84.

20. 同上书, p. 86。

21. *Ibid.*, *loc. cit.*

22. Th. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, t. V, Paris, Heizel, 1859, p. 150.

23. *Id.*, « Revue Dramatique », *Moniteur Universel*, 28 juillet 1856, 2—3 novembre 1856, et 30 août 1858. 所指剧目依次为:《小丑入职》《医科学生》《小丑决斗》。

24. Charles Baudelaire, « De l'essence du rire », dans *Œuvres*

complètes, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1941, p. 180.

25. Hugues Le Roux, *Les Jeux du cirque et de la vie foraine*, Paris, Plon, 1889, p. 215.

26. J. Richepin, *Braves gens*, *op. cit.*, p. 178.

27. 同上书, p. 180—181。

28. 同上书, p. 459—463。

29. 同上书, p. 477。

30. 同上书, p. 478。

31. Félix Larcher et Paul Hugounet, *Les Soirées funambulesques. Notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, Paris, Ernest Kolb, 1891, p. 58.

32. F. Larcher et P. Hugounet, *Les Soirées funambulesques*, *op. cit.*, p. 62. 这里所指剧目《小丑的结局》, 作者即 Paul Hugounet。

33. Léo Rouanet, cité dans P. Hugounet, *Mimes et pierrots. Notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, Paris, Fischbacher, 1889, p. 234.

34. Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, Paris, cnrs éditions, 1990, p. 58.

第六章

1. S. Mallarmé, « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller », *National Observer*, 13 mai 1893, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 313—314 (本文后经大幅改写, 题作« Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet », *Divagations*, dans *ibid.*, p. 174—176)。

2. Paul Adam, « Critique des mœurs », *Les Entretiens politiques et littéraires*, 10 février 1893, p. 135.

3. Roger Marx, « Chorégraphie. Loïe Fuller », *La Revue encyclopédique*, 10 février 1893, p. 107.

4. *Ibid.*, *loc. cit.*

5. Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, tr. fr. B. Saint Girons, Paris, Vrin, 1990, p. 136—137.

6. Camille Mauclair, *Le Soleil des morts*, Genève, Slatkine, 1979, p. 80.

7. Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, tr. fr. A. Burdeau, revue et corrigée par R. Roos, Paris, PUF, 1966, p. 1191.

8. Georges Rodenbach, « Danseuses », *Le Figaro*, 5 mai 1896.

9. G. Rodenbach, « Danseuses », art. cit.

10. 原句被改为："这种运动作为创造来看，无所实用，它含有艺术的迷醉，同时也含有一种工业的成就。"援引 S. Mallarmé, « Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet », *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 174。

11. R. Marx, « Chorégraphie. Loïe Fuller », art. cit., p. 107.

12. S. Mallarmé, « Tout Orgueil fume-t-il du soir », « Surgi de la croupe et du bond », et « Une dentelle s'abolit », dans B. Marchal (éd.), *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 41—43.

13. Paul Adam, « Critique des mœurs », art. cit., p. 136.

14. S. Mallarmé, « Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet »,

Divagations, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 176.

15. *Id.*, « Ballets », *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 170.

16. 这份文件被发掘出来，见 Giovanni Lista, *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Epoque*, Paris, Stock, 1994, p. 94—97。当今所有对洛伊·福勒艺术的研究，都离不开这部杰出的著作。

17. 例如第一幅图形容为："舞者身处舞台中央，把裙子的两边拉低，再举高，将双手从右边挥向左边，模仿一个螺旋的形式，舞动着靠近舞台底灯。她到达灯的位置时，立刻改变手臂的动作，保持一样的步子，用一个大幅的圆形动作，让裙子本身作出运动。随后，借几次迅速的小幅后转（裙子两边保持扬起），她快速地回到中央，接上几次旋转。最后，她用双臂卷起长裙，单膝触地，把裙子向后扬起在头上方，作成一面背景。"引自同上，p. 95。

18. Cité dans *ibid.*, p. 105.

19. S. Mallarmé, « Ballets », *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 171.

20. C. Mauclair, « Un exemple de fusion des arts. Sadda Yacco et Loïe Fuller », dans *Idées vivantes*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904, p. 106—107.

21.《每个微小动作》也是一本书名（*Chaque petit mouvement*, Bruxelles, Complexe/Paris, CND, 2005），著者特德·肖恩（Ted Shawn）是德尔萨特在美国的著名追随者之一和美国新式舞蹈的开拓者之一。关于德尔萨特教学的系统化介绍，见 Genevieve Stebbins, *Delsarte System of Expression*, New York, E. S. Werner, 1902。关于德尔萨特流派在美国的发展，见 Nancy Lee Chalfa Ruyter, *The Cultivation of Body*

and Mind in Nineteenth Century American Delsartism, Westport, Greenwood Press, 1999.

22. G. Rodenbach, « Danseuses », art. cit.

23. Rudolph Laban, *La Danse moderne éducative*, *op. cit.* , p. 22.

24. Jean Lorrain, « Loïe Fuller », dans *Femmes de* 1900, Paris, éditions de la Madeleine, 1932, p. 60—61.

25. S. Mallarmé, « Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet », *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.* , p. 174—176.

第七章

1. Maurice Maeterlinck, « À propos de *Solness le constructeur* », *Le Figaro*, 2 avril 1894. 文章后收入文集 *Introduction à la psychologie des songes et autres écrits*, 1886—1996, Bruxelles, Labor, 1985, p. 96—102。梅特林克本人曾改过此文，另题“可悲的日常”（« Le tragique quotidien »），收入 1896 年文集 *Le Trésor des Humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 101—110。

2. M. Maeterlinck, « À propos de Solness le constructeur », art. cit.

3. 见普罗佐伯爵（comte Prozor）所撰此译本序：*Solness le constructeur*, Paris, A. Savine, 1893.

4. S. Mallarmé, « Hamlet », *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.* , p. 166. 马拉美此文发表于 1886 年的《独立评论》（*Revue indépendante*）。

5. Andreï Bielyï, « Théâtre et drame moderne », dans Claudine Amiard-Chevrel, *Les Symbolistes russes et le théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994, p. 138—157.

6. Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 522.

7. Léon Halévy, *Le Théâtre-Français, épître-satire à M. le baron Taylor*, Paris, 1828, p. 18; Marie-Antoinette Allevy, *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIXe siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1976, p. 87.

8. Richard Wagner, *Opéra et Drame*, *dans Œuvres en prose*, t. V, tr. fr. J.-G. Prod'homme, Plan-de-la-Tour, éditions d'Aujourd'hui, 1982, p. 60.

9. R. Wagner, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, tr. fr. J.-G. Prod'homme et F. Holl, Plan-de-la-Tour, éditions d'Aujourd'hui, 1982, p. 105.

10. 同上书, p. 213。阿庇亚对此的讨论见 *Musique et mise en scène*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986, 第 118 页。

11. R. Wagner, *Opéra et Drame*, *op. cit.*, p. 192.

12. A. Appia, *Musique et mise en scène*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 82.

13. 同上书, p. 53。

14. A. Appia, *La Mise en scène du drame wagnérien*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 272.

15. *Ibid.*, *loc. cit.*

16. S. Mallarmé, « Solennité », *Divagations*, dan *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 200.

17. Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, tr. fr. R. Leroux, Paris, Aubier, 1943, p. 205.

第八章

1. R. Marx, *L'Art social*, Paris, E. Fasquelle, 1913, p. 112—113.

2. 同上书, p. 112.

3. William Morris, « The Arts and Crafts of Today », dans *The Collected Works*, t. XXII, New York, 1966, p. 360.

4. John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, New York, The Noonday Press, 1974, p. 170.

5. R. Marx, *L'Art social*, *op. cit.*, p. 181.

6. 同上书, p. 150。

7. J. Ruskin, *The Stones of Venice*, t. II, Londres, George Rutledge and Sons, 1907, p. 212.

8. 关于这座侏儒像, 见拉斯金的文中评论« The Lamps of Life », *Seven Lamps of Architecture*, *op. cit.*, 第 165 页, 以及普鲁斯特文章 « En mémoire des églises assassinées », *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 124—128。

9. R. Marx, *L'Art social*, *op. cit.*, p. 137.

10. 同上书, p. 183。

11. Émile Gallé, cité par R. Marx, *L'Art social*, *op. cit.*, p. 127.

12. 同上书, p. 51。

13. Léon de Laborde, *Quelques idées sur la direction des arts et le maintien du goût public*, Paris, Imprimerie impériale, 1856, p. 26, et Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier Frères, 1865, p. 374.

14. *Exposition universelle internationale de* 1900 *à Paris. Rapports du ju-*

ry international, Introduction générale, t. I, « Rapport Beaux-Arts » par Léonce Bénédite, p. 818—820.

15. Adolf Vetter, « Die staatsbürgerliche Bedeutung der QualitätArbeit », cité dans Frederic J. Schwartz, *The Werkbund. Design Theory and Mass Culture before the First World War*, Yale University Press, 1996, p. 58（法文由作者翻译）。

16. Wolf Dohrn, « Das Vorbild der AEG », cité dans Alan Windsor, *Peter Behrens, architecte et designer*, tr. fr. B. Loyer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 118.

17. Peter Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchstens Kultursymbols*, Leipzig, E. Diederichs, 1900, p. 10（法文由作者翻译）。

18. Georg Simmel, « Das Problem des Stiles », dans *Aufsätze und Abhandlungen*, 1901—1908, vol. 2, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1993, p. 383—384（法文由作者翻译）。

19. G. Simmel, « Das Problem des Stiles », art. cit. , p. 380.

20. Hermann Muthesius, « The Significance of Applied Art », dans Isabelle Frank（éd.）, *The Theory of Decorative Art. An Anthology of European and American Writings*, 1750—1940, Yale University Press, 2000, p. 78（法文由作者翻译）。

21. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1958, p. 16 *et passim*.

22. 同上书，p. 165。

23. 我们可以理解，勋伯格这部作品为何引起了阿多诺（Adorno）的注意并为其撰写别有寓意的长篇评论。但最后，他将主角所做简单

归纳为保卫“旧有生产模式的魔力”（见 *Philosophie de la nouvelle musique*, *tr.* fr. H. Hildebrand et A. Lindeberg, Paris, Galli
d, 1962, p. 57)，而没有认识到从拉斯金直到德意志制造联盟和包豪斯这一段矛盾性的传承，也没有认识到应用艺术论争对艺术现代主义各范畴的贡献。

第九章

1. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, tr. fr. M. Betz, dans *Œuvres I*, *Prose*, édition établie et présentée par Paul de Man, Paris, Le Seuil, 1966, p. 396—398（译文修改过）。

2. Judith Clavel, *Auguste Rodin: l'œuvre et l'homme*, Bruxelles, G. van Oest, 1908, p. 56. 我沿用了“表面”（surface）的说法，这个词来自里尔克译者莫里斯·贝茨（Maurice Betz)，指代原文的“*Fläche*”和“*Oberfläche*”。这个译法本来是为遵照里尔克在罗丹的“平面”（plan）提法上追加的意思。

3. Gustave Geffroy, catalogue de l'exposition « Claude Monet, A. Rodin » présentée à Paris, Galerie Georges Petit, 21 juin-août 1889, p. 56—57; reproduit en fac-similé dans *Claude Monet-Auguste Rodin: centenaire de l'exposition de* 1889, Paris, musée Rodin, 1989.

4. Truman Bartlett, dans *American Architect and Building News*, cité par Albert Edward Elsen, *The Gates of Hell*, Stanford University Press, 1985, p. 127.

5. Jules Michelet, préface de 1869 à l'*Histoire de France*, dans *Le Moyen Âge*, dans Paul Viallaneix (éd.), *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Flammarion, 1974, p. 24.

6. G. Geffroy, catalogue de l'exposition « Claude Monet, A. Rodin », dans *Claude Monet-Auguste Rodin...*, *op. cit.*, p. 60.

7. R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, dans *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 406.

8. "罗丹是手的雕塑家，他雕出的手，时而愤怒、时而紧握、时而亢奋、时而颓丧。这一只，在挣扎，像要抓住虚空，将它握起、揉搓，像弄成一团雪和一团厄运，再扔给某个走运的路人；这一只，很是惊人，它在爬行、在发作，布着裂纹，它的动作，像被困的触手，像受控的、跛脚的野兽，还用流血残肢支撑着自己，走向看不见的敌人；这一只，在推压一个光滑、虚无的表面，十分用力，但无处可握，手指来回打滑，像在对行刑的刽子手辩称无罪。"援引自 Gustave Kahn, « Les mains chez Rodin », dans *Auguste Rodin et son Œuvre*, Paris, éditions de La Plume, 1900, p. 28—29。

9. R. M. Rilke, Auguste Rodin, dans *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 411.

10. 同上书，p. 407.

11. 同上书，p. 435。

12. G. Geffroy, catalogue de l'exposition « Claude Monet, A. Rodin », dans *Claude Monet-Auguste Rodin*, *op. cit.*, p. 59.

13. Octave Mirbeau, « Oraison funèbre », *L'Écho de Paris*, 8 février 1889, dans *Combats esthétiques*, t. I, Paris, Séguier, 1993, p. 353

14. Albert, Aurier, « Le Symbolisme en peinture », *Le Mercure de France*, mars 1891, p. 155—165. 笔者对此文在另一书中有过论析：*Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 95—102。

15. R. M. Rilke, Auguste Rodin, dans *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 437.

16. R. M. Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, tr. fr. B. Pautrat, Paris, Allia, 2008.

17. G. Geffroy, catalogue de l'exposition « Claude Monet, A. Rodin », dans *Claude Monet-Auguste Rodin...*, *op. cit.*, p. 62.

18. R. M. Rilke, Auguste Rodin, dans *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 438. 这段论述让我们感到，里尔克或许详读了 1900 年的罗丹论集，尤其是评论家伊瓦诺埃·朗博松（Yvanohé Rambosson）一文：« Le modelé et le mouvement dans les Œuvres de Rodin », *Auguste Rodin et son Œuvre*, *op. cit.*, p. 70—73。

19. 同上书，p. 411.

20. Auguste Rodin, *L'Art：entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasser, 1911, p. 63.

第十章

1. Edward Gordon Craig, « The Actor and the Über-marionette », *The Mask*, n[2], Londres, avril 1908. 本文后收入：*De l'art du théâtre*, tr. fr. G. Séligman-Lui, Saulxures, 1999, p. 98—99（法语译文修改过）。

2. E. G. Craig, « L'acteur et la surmarionette », dans *De l'art du théâtre*, *op. cit.*, p. 82，中文翻译依据著者所改译文。

3. *Id.*, « Les spectres dans les tragédies de Shakespeare », dans *ibid.*, p. 202—213.

4. 对克雷格所设想的不同方案的分析，见 Hana Ribi, *Edward Gordon Craig-Figur und Abstraktion*, Bâle, Theaterkultur Verlag, 2000, p. 54，也见 Irene Eynat-Confino, *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movements and the Actor*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987。

5. Paul Valéry, *Variété*, dans *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 624.

6. E. G. Craig, *Towards a New Theatre. 40 Designs for Stage Scenes with Critical Notes by the Inventor*, Londres/Toronto, Dent and Sons, 1913, p. 41—47.

7. 《哈姆雷特》排练采访录，藏于 BNF, Bibliothèque des Arts du spectacle, Ms B 25，中文翻译依据著者所译法文。原稿大部分编入 Laurence Senelick, *Gordon's Craig Moscow Hamlet. A Reconstruction*, Westport, Greenwood Press, 1982。相关内容也见 Arkady Ostrovsky, « Craig monte Hamlet à Moscou », dans Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*, Paris, CNRS, 2005, p. 19—61, et Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'oxymoron, studi e note sull'estetica della scena moderna*, Rome, M. Bulzoni, 1966。

8. 《哈姆雷特》排练采访录，藏于 BNF, Bibliothèque des Arts du spectacle, Ms B 25。

9. *Cf.* Isadora Duncan, *Ma vie*, tr. fr. J. Allary, Paris, Gallimard, 1998, p. 254, et Laura Caretti, « *Rosmer'House of Shadows: Craig's Designs for Eleonora Duse* », dans Maria Deppermann *et al.* (éds), *Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus*, Kongressakten der 8. Internationalen Ibsen-Konferenz, Francfort-sur-le-Main, P. Lang, 1998, p. 51—69.

10. E. G. Craig, « Le vrai Hamlet », dans *Le Théâtre en marche*, tr. fr. M. Beerblock, Paris, Gallimard, 1964, p. 143—144.

11. 关于克雷格对剧中人物的点评，见 Frederic J. Marker et Lise-Lone Marker, *Edward Gordon Craig and « The Pretenders »。A Production Revisited*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1981, p. 52（法文由作者翻译）。

12. E. G. Craig, « *Motion. Being the Preface to the Portfolio of Etchings by Gordon Craig* », *The Mask*, *I*, n°10, décembre 1908, p. 186（法文由作者翻译）。

13. 具体参见 *Scene*, Oxford University Press, 1923。

14. Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, t. II, Paris, Hachette, 1918, p. 173.

15. Wolf Dohrn, *Die Gartenstadt Hellerau*, Iéna, Diedericks, 1908, p. 27, 引用见 Marie-Laure Bablet-Hahn 的介绍文字，载于 Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 95。

16. A. Appia, *L'Œuvres d'art vivant*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 387.

17. *Id.*, « Style et solidarité », dans *ibid.*, p. 72.

18. H. C. Bonifas, article de *La Semaine littéraire* du 26 juillet 1913, dans *ibid.*, p. 220.

19. A. Appia, « L'avenir du drame et de la mise en scène », dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 337.

20. *Id*, *L'Œuvres d'art vivant*, dans *ibid.*, p. 394.

第十一章

1. Viktor Chklovski, *Literatur i Kinematograf*, Berlin, Helikon, 1923, p. 53; tr. fr. A. Bobel, « Littérature et cinématographe » dans *Résurrection du mot*, Paris, Champ libre, 1985, p. 140（法语译文修改过）。

2. Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Paris, Segher, 1974, p. 234 et 239.

3. 同上书，p. 240。

4. Julian Johnson, *Photoplay*, n° 14, septembre 1918, cité dans Charles J. Maland, *Chaplin and American Culture. The Evolution of a Star Image*, Princeton University Press, 1989, p. 49（法文由作者翻译）。

5. Benjamin de Casseres, « *The Hamlet-Like Nature of Charlie Chaplin* », *New York Times*, 12 décembre 1920, cité dans *ibid.*, p. 63（法文由作者翻译）。

6. Louis Delluc, « Une idylle aux champs », *Paris-Midi*, 17 décembre 1919, et « Charlot brocanteur », *Paris-Midi*, 28 janvier 1920, dans *Écrits cinématographiques*, t. II, vol. 2, *Le Cinéma au quotidien*, Paris, La Cinémathèque française/éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1990, p. 139 et 151.

7. *Le Disque vert*, 2e année, 3e série, n° 4—5, Paris-Bruxelles, 1923, p. 73.

8. S. Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 154.

9. Élie Faure, « Charlot » dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964, p. 309.

10. L. Delluc, *Charlot* (1921), dans *Écrits cinématographiques*, t. I, *Le Cinéma et les cinéastes*, Paris, La Cinématique française, 1985, p. 84.

11. S. Mallarmé, « Mimique », *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 179.

12. Vsevolod Emilievitch Meyerhold, « Le Théâtre de foire », dans *Ecrits sur le théâtre*, t. I, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Paris-Lausanne, La Cité-L'Âge d'homme, 1973, p. 185.

13. Minnie Maddern Fiske, « The Art of Charles Chaplin », *Harper's*

Weekly, 6 mai 1916; repris dans Richard Schikel (éd.), *The Essential Chaplin. Perspectives on the Life and Art of the Great Comedian*, Chicago, Ivan R. Dee, 2006, p. 98.

14. Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, Sergueï Yutkevitch et Georgi Kryzhitsky, « *Eccentrism* », dans Richard Taylor et Ian Christie (éds), *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents*: 1896—1939, Londres, Routledge, 1988, p. 59（法文由作者翻译）。

15. V. E. Meyerhold, « L'acteur du futur et la biomécanique », dans *Écrits sur le théâtre*, t. II, *op. cit.*, p. 79.

16. Franz Hellens, « L'École du mouvement », *Le Disque vert*, 2e année, 3e série, n°4—5, Paris-Bruxelles, 1923, p. 89—90, 这段文字引自其出版于 1920 年的小说 "*Mélusine*" 第十四章，1952 年小说最终以 "*Mélusine, ou la robe de saphir*" 为题出版，但不再有这一段。

17. 同上书，p. 88。

18. André Maurois, « La poésie du cinéma », *L'Art cinématographique*, n° 3, 1927, p. 14 (rééd. New York, Arno Press/*The New York Times*, 1970).

19. André Beucler, « Le comique et l'humour », *L'Art cinématographique*, n°1, 1926, p. 51—52.

20. É. Faure, « Chariot », dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 310.

21. S. Eisenstein, *Charlie Chaplin*, tr. fr. A. Cabaret, Saulxures, Circé, 1997, p. 59.

第十二章

1. Paul Rosenfeld, « Stieglitz », *The Dial*, vol. 70, n° 4, avril 1921;

reproduit dans Beaumont Newhall, *Photography. Essays and Images: Illustrated Readings in the History of Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1980, p. 209—218（若非特别说明，本章的英文文本由作者翻译）。

2. Alfred Stieglitz, « A Statement », dans B. Newhall, *Photography. Essays and Images...*, *op. cit.*, p. 217.

3. Henry Peach Robinson, *Letters on Landscape Photography*, Londres, Piper & Carter, 1888, p. 10—11.

4. Peter Henry Emerson, *Naturalistic Photography for the Students of Art*, Londres, S. Low, Marston, Searle & Rivingston, 1889, p. 19.

5. H. P. Robinson, *Letters on Landscape Photography*, *op. cit.*, p. 11.

6. P. H. Emerson, *Naturalistic Photographyfor the Students of Art*, *op. cit.*, p. 20.

7. Frederick H. Evans, « Personality in Photography-with a Word on Colour », *Camera Work*, n°25, 1909, p. 37.

8. P. H. Emerson, *Naturalistic Photography for the Students of Art*, *op. cit.*, p. 285.

9. H. P. Robinson, *Letters on Landscape Photography*, *op. cit.*, p. 14.

10. Voir là-dessus Albert Aurier, *Le Symbolisme en peinture : Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, Caen, L'Échoppe, 1991.

11. Robert Demachy et Constant Puyo, *Les Procédés d'art en photographie*, Paris, Photo-Club de Paris, 1906, p. 1—2.

12. 同上书，p. II。

13. P. H. Emerson, cité dans Helmut Gernsheim, *Creative Photography. Aesthetic Trends* 1839—1860, Londres, Faber and Faber,

1962, p. 126.

14. George Bernard Shaw, « The Unmechanicalness of Photography », *Camera Work*, n°14, avril 1906, p. 18—19. 文章初发表于 *The Amateur Photographer* en octobre 1902。

15. Charles Caffin, « Some Prints by Alvin Langdon Coburn », *Camera Work*, n°6, avril 1904, p. 19.

16. F. H. Evans, « The Photographic Salon, London 1904. As Seen Through English Eyes », *Camera Work*, n°9, janvier 1905, p. 38.

17. Ch. Caffin, *Photography as a Fine Art. The Achievements and Possibilities of Photographic Art in America*, New York, Doubleday, 1901, p. 45. 文章初发表于 « Photography as a Fine Art, II. Alfred Stieglitz and His Work », *Everybody's Magazine*, n°4, avril 1901, p. 371。

18. A. Stieglitz, « Simplicity in Composition », dans *Stieglitz on Photography, His Selected Essays and Notes*, textes réunis et commentés par Richard Whelan, New York, Aperture, 2000, p. 183.

19. Sidney Allan (Sadakichi Hartmann), « The Value of the Apparently Meaningless and Inaccurate », *Camera Work*, n°3, juillet 1903, p. 18.

20. A. Stieglitz, « The Hand Camera. Its Present Importance », dans *Stieglitz on Photography*, *op. cit.*, p. 68.

21. Ch. Caffin, *Photography as a Fine Art*, *op. cit.*, p. 46.

22. S. Hartmann, « White Chrysanthemums », *Camera Work*, n°5, janvier 1904, p. 20.

23. Arthur Symons, « Studies in Seven Arts », cité dans « The Rodin Drawings at the Photo-Secession Galleries », *Camera Work*, n°22, avril 1908, p. 35.

24. John Nilsen Laurvik, article du *Times*, cité dans *ibid.*, p. 36.

25. A. Stieglitz, « My Favorite Picture », dans *Stieglitz on Photography*, *op. cit.*, p. 61.

26. J. Ruskin, *The Laws of Fésole. A Familiar Treatise on the Elementary Principles and Practice of Drawing and Painting, as Determined by the Tuscan Masters*, Orpington, George Allen, 1879, vol. 1, p. 4.

27. B. de Casseres, « Rodin and the Eternality of Pagan Soui », *Camera Work*, n°34—35, avril 1911, p. 13.

28. Marius de Zayas, « Photography », *Camera Work*, n°41, janvier 1913, p. 17.

29. A. Stieglitz, « Our Illustrations », *Camera Work*, n°49—50, juin 1917, p. 36.

30. Paul Strand, « Photography », *Camera Work*, n°49—50, juin 1917, p. 3.

第十三章

1. Ismail Urazov, « Shestaia chast mira », 1926（法文由作者翻译）。文章英语译文见 Yuri Tsivian (éd.), *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2004, p. 185。本章引用的段落，大多来自这本杰出的选集。

2. 同上。

3. « À propos du film *La Onzième Année* », dans Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, traduction et notes par Sylviane Mossé et Andrée Robel, Paris, UGE, 1972, p. 113.

4. Aleksei Gan, « The Tenth Kino-Pravda », *Kino-fot*, n° 4, 1922,

dans Y. Tsivian (éd.), *Lines of Resistance*, *op. cit.*, p. 55（若无特别说明，本章的法文文本是由作者翻译的）。

5. A. Gan, « The Thirteenth Experiment », *Kino-fot*, n°5, 10 décembre 1922, dans Y. Tsivian (éd.), *Lines of Resistance*, *op. cit.*, p. 56.

6. S. M. Eisenstein, « The Problem of the Materialist Approach to Form », dans *Selected Works*, vol. 1, *Writings* 1922—1934, édition et traduction de Richard Taylor, Indiana University Press, 1987, p. 62.

7. *Id.*, « Letter to the Editor of Film Technik », 26 février 1927, dans Y. Tsivian (éd.), *Lines of Resistance*, *op. cit.*, p. 146.

8. P. Krasnov, *Uchitelskaia Gazeta*, 5 février 1927, dans *ibid.*, p. 208.

9. Osip Beskin, « Shestaia chast mira », Sovetskoe Kino, n°6—7, 1926, dans *ibid.*, p. 205.

10. [Anonyme], « Odinnadtsatyi », *Molot*, 26 juin 1928, dans Y. Tsivian (éd.), *Lines of Resistance*, *op. cit.*, p. 307.

11. L. Sosnovsky, « Shestaia chast mira », *Rabochaia Gazeta*, 5 janvier 1927, dans Y. Tsivian (éd.), *Lines of Resistance*, *op. cit.*, p. 222.

12. Osip Brik, « Against Genre Pictures », *Kino*, 5 juillet 1927, dans *ibid.*, p. 277.

13. Résolution de la Conférence du Parti (15—21 mars 1928), dans R. Taylor et I. Christie, *The Film Factory...*, *op. cit.*, p. 212.

14. Anatoli Lounatcharski, « Adresse aux Travailleurs du Film », *Jizn Isskoutsva*, 24 janvier 1928, dans *ibid.*, p. 197.

第十四章

1. James Agee et Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes*,

Paris, Pocket, 2003, p. 168—169（参考了此版本的所有内容，但翻译时常常进行了修改）。

2. 笔者沿用了艾吉对三家人的化名：格杰（Gudger）、伍兹（Woods）、里基特（Ricketts），代替他们的原名：伯勒斯（Burroughs），菲尔兹（Fields），谭格（Tengle）。

3. *Fortune*, février 1936（法文由译者翻译）。关于乔治·威斯米勒家的报道，见 « The Life and Circumstances of George Wissmiller », *Fortune*, août 1935；关于小威廉·查尔斯·盖姆斯的报道，见 « The Life and Circumstances of William Charles Games Jr », *Fortune*, mai 1936。

4. J. Agee et W. Evans, *Louons maintenant les grands hommes*, *op. cit.*, p. 25.

5. 同上书，p. 31。

6. J. Agee et W. Evans, *Louons maintenant les grands hommes*, *op. cit.*, p. 30.

7. 同上书，p. 237。

8. 同上书，p. 67。

9. W. Whitman, *Feuilles d'herbe*, *op. cit.*, p. 207. 这首诗最终定名为 « Les Dormeurs »（*Feuilles d'herbe*, tr. fr. J. Darras, Paris, Gallimard, 2002, p. 562）。

10. 同上书，p. 75—77。

11. 同上书，p. 187—189。

12. J. Agee et W. Evans, *Louons maintenant les grands hommes*, *op. cit.*, p. 154.

13. 同上书，p. 204。

14. 同上书，p. 264。

15. 同上书, p. 265.

16. 同上书, p. 227。

17. 同上书, p. 309。

18. 同上书, p. 301。

19. 关于露西尔·伯勒斯（Lucille Burroughs）的离世，参见 Dale Maharidge et Michael Williamson, *And Their Children after Them. The Legacy of* « Let Us Now Praise Famous Men », New York, Pantheon Books, 1989.

20. Erskine Caldwell et Margaret Bourke-White, *You Have Seen Their Faces*, New York, Modern Age Books, 1937.

21. Michael A. Lofaro et Hugh Davis（éds）, *James Agee Rediscovered. The Journals of* « Let Us Now Praise Famous Men » *and OtherNew Manuscripts*, Knoxville, University of Tennessee Press, 2005, p. 141（法文由作者翻译）。

22. « The Situation in American Writing », *Partisan Review*, vol. VI, n°4, été 1939, p. 25—51. 艾吉的答卷曾在下一期杂志登出预告，但最终没有发表。

23. C. Greenberg, « Avant-Garde and Kitsch », *Partisan Review*, vol. VI, n°5, automne 1939, p. 39; repris dans John O'Brian（éd.）, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1, University of Chicago Press, 1986, p. 11.

24. C. Greenberg, « Avant-Garde and Kitsch », art. cit. , p. 11—12.

索引

（索引后的页码为原书的页码，即本书边码）

致 谢

本书第二、四、十一章曾于 2009 年预先发表于普林斯顿大学“高斯讲堂”，邀请人为丹尼尔·赫勒－罗曾(Daniel Heller-Roazen)，英语翻译扎克·保罗(Zakir Paul)。第二、四章，同样于 2009 年 9 月在柏林自由大学 626 合作研究中心经过研讨，邀请人阿门·阿万尼西亚(Armen Avanessian)。我谨感谢所有参与这些讨论的人士。

同样感谢丹妮尔(Danielle)，她细心审读并对每一章标注建议；感谢尤里·西微安(Yuri Tsivian)，他善意赠于我《电影与摄影》杂志关于卓别林几期的副本，连同伊斯梅尔·乌拉佐夫为影片《世界的六分之一》所作宣传册；感谢 P. 亚当斯·西特尼(P. Adams Sitney)和文选电影资料馆的工作人员，让我得以接触吉加·维尔托夫的影片。

第十一章最初发表于《交通评论》(*Trafic*)第 65 期(2008 年春季号)。

一部完全有别于现代主义正统的“艺术现代性”的反面历史

一场表演或一件物品如何成为给人带来感动和思考的艺术？

本书探讨了十四个事件或者说十四个时刻，从温克尔曼笔下的赫拉克勒斯残躯，到詹姆斯·艾吉所拍的阿拉巴马州农户，也有黑格尔在美术馆的一次到访，爱默生在波士顿的一场演说，马拉美在女神游乐厅的一夜观赏，举办于巴黎或纽约的一场展出，上演于莫斯科的一幕戏剧，建在柏林的一座工厂，等等。通过这些[illegible]询何为艺术，以及何为艺术之所为。

通过每个章节我们可以看到，一个感悟、阐[illegible]的专门性以及艺术与日常经验之间的界限，因此而得以成立并转型。我们可以从中感知：一座缺损的雕像如何成为一件完美的作品；一幅贫民孩子的画像如何达成一种理想的呈现；一群杂耍艺人的翻腾如何飞入诗意的天空；一件家具如何被尊为一座殿堂；一段台阶如何塑造一个人物；一件补丁累累的工装如何展现一种高贵的品行；一道航帆的折缝如何暗示宇宙的源起；一段加速的蒙太奇如何表达共产主义的感性现实。这是一段“艺术现代性”的反面历史，它绝对不同于现代主义的正统。

上架建议：美学·文化艺术·畅销书


ISBN 978-7-100-12442-3

定价：57.00 元